

целостный организм, способно трансформировать индивидуальные реакции, доводя их иногда до полного отрицания. Все это происходит в результате того, что социальные психологи называют суггестией, или внушением. Следовательно, можно сделать вывод: явление внушения в процессе коллективного восприятия спектакля оказывается причиной глубоких изменений, происходящих в сознании зрителя.

И еще один важнейший момент: чувство коллективного единения, достигнутого в результате восприятия спектакля, может оказаться идеальной ситуацией общения, недостающего, но необходимого зрителю в жизни. Более того, коллективное восприятие спектакля иногда способно погасить помехи в социальной коммуникации, минимизировать некомуникабельность, порождающие напряжение за стенами театра. В этих случаях процесс восприятия спектакля смещается уже на факт коллективного восприятия, которое выполняет в социуме особую, подчас неосознаваемую латентную (т. е. скрытую) функцию.

*Е. Н. Волянец, преподаватель кафедры
народно-инструментального творчества
Белорусского государственного
университета культуры и искусств*

СЕМАНТИКА ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ТЕМБРОВ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКЕ ДЛЯ ОРКЕСТРОВ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Сочиняя произведение для оркестра, композитор представляет его себе во всем богатстве разнообразных инструментальных тембров. В силу этого тембр как компонент образно-смысловой характеристики в музыке выступает атрибутивным выразительным средством оркестровки. В современном искусствоведении неоднократно отмечалось семантическое родство между тембром в музыке и колоритом в живописи [2; 3]. Каждый музыкальный инструмент имеет свою палитру тембровых красок и присущие ей оттенки, которые часто ассоциируются с характеристикой цвета. Следовательно, задача композитора,

пишущего для оркестра, во многом аналогична той, которую решает художник при написании картины.

В процессе сопоставления различных инструментальных тембров музыкальная оркестровая ткань выглядит более выразительной и рельефной, в результате чего в инструментоведческой науке сформировалась аксиома, согласно которой тембр как важная составляющая оркестровки выполняет три функции: *формообразующую, колористическую и драматургическую*.

Трактовка драматургической функции тембра (*тембровой драматургии*) вытекает из общего представления о музыкальной драматургии как особенности произведения, отражающей процесс организации художественного целого. Как показывает практика, соответствующим подбором определенных инструментальных тембров композитор может наиболее ярко воплотить тот или иной характер, усилить или ослабить эмоциональное напряжение в произведении для оркестра.

В ходе развития белорусской музыки для оркестров народных инструментов можно наблюдать различные подходы к особенностям тембрового решения оркестровой ткани. Согласно исследованию Н. Яконюк [5], на первоначальном этапе развития музыки для белорусского оркестра народных инструментов (1925–1955) одним из основных приемов темброво-драматургического развития являлась тембровая переокраска, смысл которой заключался в чередовании чистых инструментальных тембров и их сопоставлений с *tutti* оркестра. Это обуславливалось ограниченностью тембровых красок, которыми располагали композиторы: в составе присутствовали группа цимбал, лира и дудки. Позже (1955–1975) в композиторской практике появляется тенденция колористической оркестровки («раскрашивающая» оркестровка), когда белорусские композиторы стремятся к наиболее яркому показу самобытного колорита звучания народных инструментов. Данный тип оркестровки предполагал создание живописного, красочного оркестрового звучания, тем не менее в полной мере художественное содержание еще не раскрывалось. И только с 1960-х гг. в истории развития белорусского народно-оркестрового жанра наступает период, который характеризуется все более возрастающей значимостью индивидуального оркестрового письма,

проявляющегося в стремлении к драматургически выразительному тембровому мышлению. Последняя четверть XX в. ознаменовала новый этап оркестровки, где «тембры народных инструментов несут значительную эмоционально-психологическую нагрузку» [5, с. 187].

Во все периоды развития белорусского народно-оркестрового жанра в творчестве композиторов наблюдается использование простейшего принципа тембровой драматургии – персонификации тембра, которая предполагает тесную связь тембра и музыкально-художественного образа. Это особенно ярко просматривается в программной музыке, где часто можно выделить тембровую специфику ведущих образных тем, сохраняющуюся на протяжении всего сочинения. В этом случае выразительные свойства тембра раскрывают сущность художественного образа, а его выбор главным образом влияет на передачу определенного сюжета или настроения. Здесь следует заметить, что связь «тембр–образ» берет свое начало в традиционной белорусской культуре. Например, дудка – инструмент пастухов, отсюда ее пасторальное амплуа; лира – аккомпанирующий инструмент бродячих нищих; цимбалы и дуда – инструменты, без которых не обходилось ни одно народное гулянье [4].

Принцип тембровой персонификации, являясь одним из ведущих в период становления профессиональной музыки для оркестров народных инструментов, на протяжении дальнейшего развития народно-оркестрового жанра (включая конец XX – начало XXI в.) не утратил своей актуальности. Это показывает анализ современных белорусских сочинений для составов, в которых большинстве случаев преобладает индивидуализация тембров, что связано с семантикой в воплощении определенного художественного образа. Этот принцип наиболее ярко выражен в произведениях Г. Ермоченкова, А. Кремко, В. Малых. Так, мотивы одиночества, раздумий, воспоминаний, образы интимной лирики, пасторальные мотивы связаны с широким использованием солирующих тембров деревянных духовых инструментов («Адажио» Г. Ермоченкова, соло флейты), а также духовых народных инструментов – дудки, дуды, жалейки (произведения А. Кремко). Героические, батальные картины, хоральные и гимнические образы воплощаются компози-

торами посредством звучания группы баянов («Собор святой Софии», «В венок Ефросиньи Полоцкой» Г. Ермоченкова). Распевные, лирико-проникновенные образы тонко переданы струнной группой народных оркестров (цимбальная и домрово-балалаечная). Образы народного гуляния связаны со звучанием тембров балалайки и гармошки, которые выступают как носители празднично-плясового начала в традиционной народной культуре (сочинения В. Ткача, А. Кремко, В. Малых). Каждая из образных сфер может быть воплощена и другими тембровыми сочетаниями, что определяется художественной идеей сочинения и мироощущением автора музыки.

Известно, что в мировой композиторской практике попытка закрепить за тембром того или иного инструмента определенную сферу образности, «неизменную выразительную функцию» [1, с. 31] не утвердилась, поскольку каждый из музыкальных инструментов имеет довольно разнообразные изобразительные возможности и способен выразить любую эмоцию. Изучение народно-оркестровой музыки Беларуси конца XX – начала XXI в. показывает, что для сочинений данного периода характерно более свободное обращение с тембром: один и тот же инструментальный тембр при разных условиях его применения (использование разнообразных приемов звукоизвлечения, звуковых и колористических возможностей крайних регистров) способен выражать различные образно-эмоциональные сферы.

Оригинальные партитуры для оркестров народных инструментов конца XX – начала XXI в. свидетельствуют также о пристальном внимании композиторов к колористическим возможностям инструментальных тембров: ярко выражено стремление к необычным темброво-динамическим и сонорным эффектам, что в свою очередь отражается на составе оркестров и приемах звукоизвлечения. Показательны в плане колористических возможностей партитуры Г. Ермоченкова («Собор святой Софии», «В венок Ефросиньи Полоцкой», «Полесский перезвон»); В. Курьяна (фантазия «Дзівосы Купалля», «Курган-поэма»); В. Корольчука (драматическая фантазия «Остров» для альтовых цимбал и белорусского оркестра народных инструментов).

Продолжает свое развитие уже существующая тенденция обогащения тембровой палитры народно-оркестровых коллективов художественно-выразительными средствами других музыкальных инструментов. Современные партитуры демонстрируют введение в состав таких оркестров медных духовых (труба), деревянных духовых (фагот), струнно-смычковых (скрипка, виолончель), многочисленных ударных инструментов. Нельзя не отметить обращение композиторов к выразительным возможностям вокальных тембров. В. Малых в «Элегии» (памяти Л. Иванова) в состав оркестра русских народных инструментов вводит вокальные голоса (сопрано, альт, тенор, бас).

Широкий диапазон художественных идей современных белорусских композиторов для оркестров народных инструментов находит воплощение в использовании разнообразных приемов тембровой организации (звукоподражательные, звукоизобразительные и приемы, раскрывающие выразительную сферу конкретного инструментального тембра), которые способствуют наиболее выразительной передаче определенного музыкального образа или эмоционального состояния.

1. Веприк, А. Трактовка инструментов оркестра / А. Веприк. – 2-е изд. – М. : Музгиз, 1961. – 302 с.

2. Пракапцова, В. П. Кампаратывізм у мастацтве: дыялог колеру і гуку / В. П. Пракапцова // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2005 – № 5. – С. 31–38.

3. Толкач, И. Ф. Тембр как средство формирования звуковой палитры инструментальной музыки : дис. ... канд. искусств : 17.00.09 / И. Ф. Толкач. – Минск, 2006. – 209 л.

4. Яканюк, Н. П. Інструментазнаўства і інструментоўка для ансамбляў і аркестраў беларускіх народных інструментаў / Н. П. Яканюк, Н. Л. Кузмініч. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 2001. – 203 с.

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