

ФОРМИРОВАНИЕ ТЕМБРОВОЙ ПАЛИТРЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ XVI–XIX ВЕКОВ

Толкач И. Ф.

*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 последовательное освоение разнообразия инструментальной тембровой палитры от элементарного набора чистых тембровых красок в направлении многовариантности тончайших тембровых оттенков. В данной статье мы ставим целью показать основные вехи на пути постепенного оформления тембровой палитры в инструментальном творчестве западноевропейских композиторов и исполнителей XVI–XIX столетий. Не имея возможности подробно рассмотреть творчество каждого композитора и исполнителя в плане обогащения тембровой палитры, мы остановимся только на некоторых достижениях.

История развития инструментальной музыки в рамках музыкального искусства академического типа начинается примерно с XVI века. После того, как вокальный полифонический стиль достиг своего кульминационного развития, на смену ему постепенно приходит гомофония, которая в корне меняет ход развития инструментального исполнительства и дает толчок развитию интереса композиторов к инструментальному тембру как к самостоятельному средству музыкальной выразительности.

Еще в конце XV века композиторы обращают большее внимание на тесситуру звучания инструмента, чем собственно на тембр. В партитурах этого времени редко обозначаются инструменты, для которых написано то или иное сочинение. Чаще всего в заглавии стоит указание о том, что музыка годна для исполнения на всех музыкальных инструментах. Партии отличаются друг от друга лишь названиями (дискант, контратенор, тенор, бас) и любые инструменты соответствующей тесситуры могут их исполнять. Инструментальные партии еще не дифференцированы, в них не находят отражения индивидуальные особенности, характерные для каждого конкретного инструмента.

На протяжении XVI века композиторское мышление и техника постепенно развиваются в направлении от осознания инструментального тембра как высоты звучания, по примеру хоровой музыки (сопрано, альт, тенор, бас), к осознанию тембра как окраски звучания.

Как отмечают исследователи, первым композитором, обозначившим музыкальные инструменты в партитуре, является Д. Габриели [1, 2, 3]. Именно он пишет отдельные, в достаточной степени самостоятельные в стилевом отношении партии для каждого участника инструментального коллектива. И это является важным шагом для дальнейшего осознания тембров музыкальных инструментов.

В XVI веке начинают отмирать старинные инструменты типа виолы, и на первый план выходят более совершенные в техническом отношении скрипки. Последующее усовершенствование конструкции многих других музыкальных инструментов, а также развитие исполнительского и композиторского мастерства, значительно расширяет инструментальную тембровую палитру того времени.

На протяжении XVII века постепенно развивается скрипичная техника, благодаря чему скрипка становится подвижным, виртуозным инструментом и звучание ее приобретает особый блеск. Большое значение для дальнейшего развития тембровых возможностей скрипки имеет деятельность выдвинувшихся в конце XVII века

скрипачей-виртуозов (Дж. Виотти, Ф. Джеминиани, Я. Стамиц, Дж. Тартини), которые показывают значительные технические и выразительные возможности своих инструментов. Как следствие – композиторы начинают вводить в свои сочинения новые приемы игры, позволившие еще больше раздвинуть горизонты тембровой палитры скрипки.

В сочинениях конца XVII – начала XVIII веков помимо собственно нотного текста в партиях впервые появляются уточняющие указания динамики, темпа и характера исполнения. Среди этих обозначений такие как «мягко», «постепенно громче», «страстно», «постепенно смягчая и замедляя» [2, с. 74]. Это говорит уже о более сознательном отношении к музыкальному тексту, о том художественном качестве, которое предьявляет композитор к звучанию, которое воплощается определенными тембровыми средствами.

На протяжении XVIII века продолжает совершенствоваться конструкция многих духовых инструментов, что способствует выявлению природной окраски их звучания. Наряду с этим продолжаются творческие поиски новых инструментальных красок и за счет иных путей. Композиторы ищут наиболее выразительные зоны игры у инструментов, наиболее яркие и специфические по звучанию регистры, наиболее удачные тембровые сочетания. Каждый из авторов привносит нечто новое в понимание тембровой специфики каждого отдельного инструмента и оркестра в целом (А. Вивальди, К. Глюк, И. Гайдн, В. Моцарта, Л. Бетховен).

Романтический период в развитии музыкального искусства характеризуется небывалым по масштабу расширением инструментальной тембровой палитры отдельных инструментов, и всего симфонического оркестра в целом. Главным эстетическим принципом этого периода является принцип программности. Именно в XIX веке особая роль принадлежит инструментальной музыке – «чистой», не связанной со словом, как вокальная. Бурное развитие инструментальной музыки приводит к конкретной изобразительности оркестровых красок, обогащению инструментальной палитры множеством ярких и новых оттенков (К. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Д. Мейербер, Г. Берлиоз).

Расширению тембровой палитры способствуют важные изменения в конструкции духовых инструментов, которые естественно влекут за собой изменения в окраске звучания.

Наиболее значительным достижением XIX века является введение вентильной конструкции у медных духовых инструментов, что дает новый толчок как для расширения тембровой оркестровой палитры в целом, так и для расширения тембровой палитры каждого отдельного инструмента. Изобретение вентильной системы и появление хроматических медных духовых инструментов позволяет получить им функциональную независимость и более широко использовать в оркестровой практике, благодаря чему оркестровая палитра обогащается новыми красками.

Усовершенствование клапанного механизма у деревянных духовых инструментов также существенно обогащает их возможности. Благодаря реконструкции флейты, тембр этого инструмента приобретает более полный звук и чистую интонацию. Кроме того, расширение диапазона и достижение легкости при игре ведет к возможности новой трактовки флейты. Значительно улучшается звук гобоя. Расширяется диапазон фагота.

Изменение тембровой палитры происходит также за счет употребления разновидностей деревянных духовых инструментов, ранее употреблявшихся редко или эпизодически. Это английский рожок, басовый и малый кларнет, флейта-пикколо, контрафагот. Шире применяются крайние регистры и приемы исполнения, которые ранее считались малохудожественными. И каждый из композиторов в той или иной степени вносит свой вклад в расширение представлений о тембрах инструментов и в

формирование красочной, разнообразной инструментальной палитры (Р. Вагнер, Дж. Верди).

К концу XIX века тембровые возможности инструментов, казалось, уже изучены, и для дальнейшего развития требовалось 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.

Итак, анализ западноевропейской инструментальной музыки XVI–XIX веков позволяет видеть, как в результате совершенствования конструкции музыкальных инструментов, повышения уровня исполнительского мастерства и художественных композиторских открытий (освоение динамических, регистровых, артикуляционных возможностей инструментов, изобретение новых приемов игры, расширение трактовки каждого отдельного инструмента, синтезирование тембров разных инструментов и т.п.), идет постепенное накопление инструментальных тембровых выразительных средств. Это приводит к усложнению и все более усиливающейся дифференциации инструментальной тембровой палитры, и позволяет шире раздвигать границы содержания инструментальной музыки.

Литература

1. Гуревич, Л. История оркестровых стилей / Л. Гуревич. – М.: Композитор, 1997. – 208 с.
2. Карс, А. История оркестровки: пер. с англ. / А. Карс; под ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа. – М.: Музыка, 1989. – 304 с.
3. Левин, С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры: в 2 ч. / С. Я. Левин. – Ч. 1. – Л.: Музыка, 1973. – 264 с.; Ч. 2. – Л.: Музыка, 1983. – 192 с.
4. Барсова, И. Книга об оркестре / И. Барсова. – 2-е изд. – М., 1978. – 206 с.
5. Дмитриев, Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма / Г. П. Дмитриев. – М.: Сов. композитор, 1981. – 176 с.
6. Берлиоз, Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке (с дополнениями Р. Штрауса): в 2 т. / Г. Берлиоз. – М.: Музыка, 1972. – 532 с.
7. Витачек, Ф.Е. Очерки по искусству оркестровки XIX века / Ф.Е. Витачек. – М.: Музыка, 1978. – 151 с.
8. Глинка, М. Заметки об инструментровке / М. Глинка // Литературные произведения и переписка. – М.: Музыка, 1973. – Т. 1. – С. 179–184.
9. Римский-Корсаков, Н. А. Основы оркестровки / Н. А. Римский-Корсаков; под ред. М. Штейнберга. – М.; –Л.: Музгиз, 1946. – 124 с.