

# СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

**Вольнец Е.Н.,**  
преподаватель,

Белорусский государственный университет культуры и искусств

## **Темброколеристические поиски современных композиторов в области народно-оркестрового творчества**

Автор статьи обращается к творчеству белорусских композиторов конца XX - начала XXI вв. На примере анализа партитур показан спектр колористических возможностей народных инструментов, обусловленный тембровым мышлением современных композиторов.

**Ключевые слова:** оркестр народных инструментов, тембр, темброколерит.

**Volynets E.N.,**  
Lecturer,

Belarusian State University of Culture and Arts

## **Timbre color searches of modern composers in the field of folk orchestra creativity**

The author of the article refers to the works of Belarusian composers of the late XX - early XXI centuries. By the example of the analysis of scores, the spectrum of coloristic possibilities of folk instruments is shown, due to the timbre thinking of modern composers.

**Keywords:** orchestra of folk instruments, timbre, timbre color.

Среди богатой палитры оркестровых средств выразительности одно из главных мест занимает тембровое оформление музыкальной ткани. И это не случайно, поскольку тембр является одним из определяющих факторов воздействия на слушателя и в большей степени способен тонко отобразить образно-эмоциональную сторону музыкального произведения.

В современном искусствоведении тембр давно привлекает внимание исследователей. В большинстве случаев он рассматривается как окраска звучания конкретного инструмента и как общий колорит звучания определенного фрагмента музыкального произведения. В послед-

нем случае исследователи предлагают использовать термин «темброкolorит». В частности М. Манафова, исследуя вопросы тембра в музыке XX века, под «темброкolorитом» подразумевает «некое суммарное звучание фрагмента музыкальной ткани, синтетически объединяющее в себе различные факторы, в той или иной степени воздействующие на звуковой «облик» произведения, такие как инструментальный состав, особенности артикуляции и звукоизвлечения, регистровое расположение созвучий и тембровых комплексов, фактурные решения (интервалика вертикального комплекса, характер расположения тонов), определяющие конкретный колорит звучания» [3]. Белорусский искусствовед И. Толкач предлагает трактовать понятие «тембровый колорит» как систему «темброво-определяющих музыкально-выразительных средств, которая создает необходимый по содержанию характер звучания и оказывает непосредственное эмоциональное воздействие на художника (композитора, исполнителя) и слушателя» [6, с. 9]. Таким образом, темброкolorит в оркестровой музыке следует понимать как системное явление, связанное с тембровым мышлением композиторов и поиском новых оркестровых звучаний.

Анализ музыки для оркестров народных инструментов Беларуси конца XX – начала XXI в. раскрывает широкий спектр колористических возможностей инструментальных тембров. В партитурах очевидно ярко выраженное стремление композиторов к необычным темброво-динамическим и сонорным эффектам. Как справедливо отмечает А. Самаркин, «подчеркнутое выделение сонорности связано также с программным замыслом, одной из форм воплощения которого стали эпизоды живописно-изобразительного характера» [4, с. 53]. Показательны в плане колористических возможностей партитуры «Собор святой Софии», «В венок Ефросинии Полоцкой», «Полесский перезвон» Г. Ермоченкова; Фантазия «Чудеса Купалья», «Курган-поэма» В. Курьяна; Драматическая фантазия «Остров» В. Корольчука.

На рубеже веков продолжает свое развитие тенденция обогащения тембровой палитры народно-оркестровых коллективов художественно-выразительными средствами других музыкальных инструментов. Современные партитуры демонстрируют введение в состав таких оркестров трубы, фагота, скрипки, виолончели, многочисленных ударных инструментов, а также вокальных голосов. Показательна в этом плане партитура «Элегии памяти Л. Иванова» В. Малых для оркестра русских народных инструментов, особенностью которой является индивидуализированный состав оркестра. Кроме тембра цимбал, не являющегося ха-

рачным для данного состава инструментов, композитор обращается к художественно-выразительным возможностям скрипки и виолончели. Особый колорит общему оркестровому звучанию придает использование автором тембра вокального голоса: в партитуру вводится партия хора (сопрано, альт, тенор, бас) и солиста-сопрано, которые наряду с инструментальными тембрами участвуют в развитии драматургии сочинения и придают музыке особую экспрессивность.

Отдельную группу оркестровых приемов, направленных на обогащение тембровой палитры оркестров народных инструментов, составляют приемы, основанные на использовании регистрового, гармонического и фактурного тембра. Как показывает оркестровая практика, в некоторых случаях красочность тембрового звучания достигается не столько посредством использования чистого инструментального тембра, сколько благодаря специфическому колориту окраски различных регистров звучания инструмента, составом созвучия, степенью плотности звучания [5].

В оркестровке *регистровый тембр* применяется для различного рода колористических сопоставлений и рельефного выделения различных оркестровых функций. Так, применение крайних регистров инструментов диктует определенная художественная задумка композитора. Такой образец красочного, колоритного использования инструментального регистра представлен в Драматической фантазии «Остров» В. Корольчука, где использован крайний верхний регистр цимбал альт, крайний нижний регистр флейты и фагота. Регистровый тембр связан не только с особенностями звучания конкретного инструмента или группы однородных инструментов, но и с характерной тембровой окраской различных оркестровых регистров, что наглядно продемонстрировано во вступлении этого сочинения. Сочетание различных инструментов и групп оркестра (группы цимбал, флейты и фортепиано) в низком регистре создает ощущение плотности, вязкости, особой насыщенности звучания. Напротив, использование высокого инструментального регистра придает звучанию особую прозрачность, легкость, открытость (вступительный раздел «Адажио» Г. Ермоченкова). В данном случае, учитывая относительно небогатые тембровые ресурсы оркестров народных инструментов (отсутствие ярких контрастных сопоставлений), использование определенных регистров звучания оркестра существенно обогащает тембровую палитру народно-оркестровых произведений. Крайние регистры применяются композиторами не только в колористических целях, но и для достижения особых выразительных эффектов, имеющих психологическую нагрузку.

В современных сочинениях для оркестров народных инструментов более свободно используются различные диссонирующие созвучия, способствующие обогащению *гармонического тембра*. Б. Асафьев определяет диссонанс как «могущественное выразительное средство», «чем напряженнее и настоятельнее будет движение музыки, тем беспокойнее будет она ощущаться, тем сильнее ее воздействие» [1, с. 42]. Данная сторона тембра определяется фоновым содержанием тех или иных гармонических созвучий (интервалов, аккордов), которые обладают неповторимым характером звучания и несут определенную семантическую функцию в раскрытии художественного содержания. Так, во вступлении к I части Концерта для балалайки с белорусским оркестром народных инструментов Г. Ермоченкова (1995) контраст диатоники в партии балалайки и диссонирующих аккордов в партиях оркестра, игра «сумрачных» низов регистра оркестра и светлого тембра балалайки соло способствуют воплощению драматического образа.

*Фактурный тембр* определяется той или иной окраской оркестровых приемов, обусловленной особенностями фактурного изложения. Аккорды, изложенные в широком расположении звучат «торжественно-спокойно, светло, а подчас и величественно и ярко в форте, и легко и прозрачно в пиано» [2, с. 53]. Тесное расположение придает звучанию аккорда «своеобразный колорит, вызывающий в представлении картины напряженного, драматического характера в форте, и создающий таинственное, напряженное настроение в пианиссимо» [2, с. 56]. Данные характеристики, изложенные С. Василенко для группы струнных инструментов симфонического оркестра, правомерно имеют место и в народно-оркестровом жанре и учитываются современными композиторами при создании конкретной образно-эмоциональной сферы.

К сочинению музыки для оркестров народных инструментов обращаются не только композиторы, получившие специальное музыкальное образование, но и педагоги, исполнители, артисты оркестров. В партитурах этих авторов ярко просматривается опора на народный колорит, что находит отражение в имитации исполнительских традиций народного музицирования. Использование в композиторской практике приема подражания звучанию ансамбля «троистой музыки» придает оркестровому звучанию простоту и в то же время яркую эмоциональность. Подобными поисками отмечены сочинения А. Кремко, индивидуальные творческие находки которого проявляются в «игре» тембров, в разнообразном оперировании колористическими приемами звукоизвлечения. Композитор вводит в оркестровую партитуру традиционные народные духовые музыкальные инструменты: дудку, дуду, жалейку, соломку, окарину («Жалееч-

ны вяночак», «Дудары», «Грай, мая дудка»). Главным художественным достоинством сочинений этого автора является передача национального колорита, тонко воплощенная тембровыми средствами оркестра.

Таким образом, темброколорит музыки для оркестров народных инструментов Беларуси конца XX – начала XXI вв. обусловлен расширенной трактовкой инструментальных тембров. Несмотря на существование в народно-инструментальном творчестве «образно-смыслового словаря тембров» (Н.П. Яконюк) [7], некоторые изменения образного содержания белорусской музыки рассматриваемого периода для оркестров народных инструментов повлекли за собой и изменение образно-смысловой трактовки инструментов. Изучение современной народно-оркестровой музыки показывает, что для сочинений данного периода характерно более свободное обращение с тембром: один и тот же инструментальный тембр при разных условиях его применения (использование крайних регистров, приемов звукоизвлечения) способен выражать различные образно-эмоциональные сферы. Опираясь на богатый опыт своих предшественников, композиторы не прекращают поиска новых тембровоколористических возможностей, способствующих более углубленному раскрытию музыкального содержания народно-оркестровых произведений.

### *Библиографический список*

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс : кн.1 и 2 / 2-е изд. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
2. Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра: учеб. пособие для консерваторий: в 2 т. Москва : Музгиз, 1952. Т.1. 396 с.
3. Манафова М. Тембр и темброколорит в современной музыкальной системе. Культура. 2010. №14 [212]. – Режим доступа: [http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu\\_www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=2735](http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu_www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=2735). (дата обращения: 08.04.2021).
4. Самаркин А. О драматургической роли оркестровки во Второй симфонии Г. Журбановой // Известия АН КазССР. Серия филологическая. 1986. № 2. С. 46-57.
5. Сохор А. Музыка как вид искусства. М. : Музыка, 1970. 192 с.
6. Толкач И. Ф. Тембр как средство формирования звуковой палитры инструментальной музыки : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.09. Минск, 2006. 21 с.
7. Яконюк Н. П. Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа. Минск : БГУ культуры, 2001. 269 с.