

струменту, гри на струнах, форми запису пов'язані з «препарованим» роялем тощо.

Ключові слова: нотація, нові прийоми фортепіанного виконавства і нотації, кластер, «препарований» рояль.

PEREPELYTSIA O. New forms of notation as a method to adequately reflect the emotional and imaginative context in piano music. The author examines contemporary forms of notation, in particular clustering technique and notation forms related to the expansion of the “space” of the instrument: playing the piano pedals, using the piano case (inside and outside) as a percussion instrument, playing the piano strings, notation forms associated with “preparing” the piano, etc.

Key words: notation, new methods of piano performing and notation, cluster, “prepared” piano.

УДК [781.22 : 787.2] : 785.16

Эмма Куприяненко

ТЕМБР АЛЬТА КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНО-КОНСТРУКТИВНЫЙ КОМПОНЕНТ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ (в свете понятия «тембровые ярлыки» А. Веприка)

Целью данной статьи является рассмотрение методологических основ выявления значения тембра альты в жанрово-стилевом комплексе музыки с его участием. Акцент делается на камерно-инструментальном ансамбле, где с наибольшей отчетливостью выявлялись подвижки в «тембровом ярлыке» (А. Веприк), определяющим коренные темброво-технические свойства и возможности инструмента.

Камерно-инструментальный принцип мышления выступает одной из доминантных стиливых примет на многих этапах эволюции музыкального творчества. Разновидности камерных ансамблей, сложившихся вследствие исторического развития данной жанровой системы, по определению И. Польской [9], отличаются многообразием инструментальных составов и жанрово-композиционных признаков. Одновременно они демонстрируют и новое отношение к тембрам инструментов, которые традиционно использовались ранее.

Практика общественного музицирования свидетельствует о поступательности выделения каждого из тембров, которые в своей эволюционной динамике отличаются особым соотношением стабильных и мобильных факторов. Если первые фиксируют уникальность данного тембра, то вторые – возможность его стилистически-индивидуальной трактовки.

Базовой основой для выделения инструментальных тембров из исторически детерминированной звуковой совокупности была вариативность (позже – версионность), сохранявшая свое значение вплоть до второй половины XIX ст. Одновременно с этим тембровая версионность постепенно исчезала, формировались устойчивые по составу типы ансамблей, где приоритетными становились одни *тембры* (например, скрипки и виолончели), другие же оставались в тени. К числу последних принадлежал и тембр альты.

Даже в таком ведущем жанре камерно-инструментального творчества, как струнно-смычковый квартет, альт долгое время находился на вспомогательных позициях. Выдвижение его на место равноправного голоса происходило преимущественно эпизодически. Наиболее показательными в этом плане были политембровые ансамбли типа дуэта и трио в творчестве композиторов австро-немецкой традиции – Г. Ф. Телемана, И. С. Баха, В. А. Моцарта, Р. Шумана и Й. Брамса. Именно в этом типе ансамбля формировалось новое отношение к тембру и технике альты, обогащавшихся за счет «партнеров».

Специфика политембрового ансамбля, объединяющего альт с инструментами других тембровых групп – фортепиано, кларнет и др., реализуется в исполнительской интерпретации. Она предполагает не только ориентацию исполнителей на широкий круг музыкально-художественных закономерностей, влияющих на замысел произведения, но и выявление особенностей ансамблевой функции каждого из инструментов в фактуре исполняемого произведения, которая в камерном письме отличается равномерным распределением материала между участниками ансамбля.

В процессе эволюционного движения формировались потребности в новых инструментах и составах, менялись функции и соотношения участников, но неизменной оставалась поисковая направленность к обнаружению сути камерности как «замкнутой» сферы (Б. Асафь-

ев) [2] интонирования, где инструмент (инструменты) выступают как персонажи музыкально-игрового действия.

В камерном ансамбле, как и во всех сферах музыки жанрово-интонационные модели и соответствующие им стилевые нормы композиционной техники исторически подвижны и изменчивы. Рано или поздно художественная конструкция жанра или поджанра «ветшает», «выветривается» (Б. Асафьев), «окаменевают» (В. Шкловский). Происходит это в русле интонационных кризисов, в рамках которых осуществляется обновление интонационного фонда и связанных с ним интонационных идей (Е. Маркова – [7]) вместе с их техническим воплощением. Это асафьевское понимание музыкально-исторического процесса полностью относится и к области камерного музицирования, связанного с инструментарием, с его количественным и качественным соотношением. Первичным этапом интонационного обновления здесь выступают «инструментальные детали», под которыми можно понимать внедрение в устойчивые формы ансамблирования (дуэт, трио как первичные и самые мобильные в этом отношении) новых инструментов и новых их сочетаний, в том числе и фактурно-функциональных, выступающих уже на уровне техники письма. «Деталь», «эксперимент» постепенно осознаются как норма или исчезают из интонационного обихода в ходе эволюции.

С точки зрения инструментальных составов, определяющих и названия и общий облик соответствующих ансамблей, речь может идти не о мгновенной замене одного инструмента другим, а о поиске новой звуковой выразительности, занимающем достаточно длительный период времени. Например, характерная для ансамблей барокко и распространяемая на ранний классицизм и даже романтизм тенденция к взаимозаменяемости инструментов (альта и кларнета, альты и скрипки, альты и виолончели, альты и валторны и др.) отражает эту закономерность. Стабильный тип альтового ансамбля, в виде той же альтово-фортепианной сонаты сформировался как типовая модель лишь в XX в. (П. Хиндемит, Д. Шостакович) хотя и созрел исторически (И. С. Бах, В. А. Моцарт, Р. Шуман, Й. Брамс).

Причины такого постепенного перехода от тембровой вариативности к стабильности кроются не только в самом тембре инструмента и его технических возможностях, но и в отношении к нему со стороны

композиторов и исполнителей. Приходит время, когда инструмент становится востребованным, созвучным определенному мироощущению.

В исследованиях А. Веприка об оркестровых тембрах [5], [6] постоянно подчеркивается мысль о «прикрепленности» какого-либо композиционного средства к определенной сфере выразительности. Камерно-инструментальные ансамбли не составляют здесь исключения. Со времен господства симфонии как господствующего жанра инструментальной музыки, свойства инструментов определяются по образцам их симфонического претворения. Ансамбли же отражают оркестровую практику, но не сводятся полностью к ней.

В «прикрепленности» тембра к выразительности имеется и своя негативная сторона. Говоря об этом, А. Веприк вводит понятие «тембровые ярлыки», в которых «<...> пусть неуклюже и искаженно, но все же получили отражение типовые свойства инструментов на определенном историческом этапе» (цит. по [6, с. 110]). Лишь впоследствии совершается преодоление однозначного толкования того или иного тембра, открывающее новые возможности его применения – возникают новые варианты его «прикрепленности» – «ярлыки» меняются.

Именно в камерных ансамблях апробируются эти новые свойства, поскольку сама специфика предполагает выявление всех потенциальных ресурсов инструментов и не может сводиться к типовым симфоническим «штампам». По этому поводу А. Веприк пишет, выделяя в качестве основополагающего фактор музыкальной целостности: «Огромная сила воздействия, которая таится в новых средствах выразительности, связанных с новым звучанием содержания, такова, что она – эта сила воздействия – заслоняет перед современниками иные возможности использования тех же выразительных средств» [6, с. 110]. То или иное звуковое явление ощущается суммарно в совокупности, в его нерасчленности. Для того, чтобы видеть (слышать) в инструменте не только то, что в нем уже дано, «<...> нужно несколько отойти от самого предмета, чтобы охватить его со всех сторон», что позволит выявить новые его качества и свойства».

В качестве примера А. Веприк приводит гобой, который, по утверждению Г. Берлиоза, является инструментом пасторального характера. Это происходит потому, что для Г. Берлиоза как «конкретно-исторического» композитора тогда еще не наступил «...момент

«отчленения», что над композитором еще довлеет огромное впечатляющее воздействие «слитности» данного звукового явления. И потребовался солидный отрезок времени, чтобы были найдены иные сферы выразительности тембровой окраски, в том числе и та сфера, которая Берлиозу лично казалась совершенно невысказанной, противоречащей самой природе инструмента» (автор говорит об исполнении гобоем маршеобразной темы из третьей части Шестой симфонии П. Чайковского. – Э. К.) [6, с. 111].

В то же время Г. Берлиоз, не без влияния исторического случая (заказ Н. Паганини, пожелавшего апробировать в сольном качестве имеющейся у него альт работы А. Страдивари) пишет симфонию «Гарольд в Италии», открывая тем самым новую веху в использовании альты. И все же автор «Фантастической симфонии» остается и здесь в рамках своей «совокупной» концепции, изложенной им в «Большом трактате о современной инструментровке и оркестровке» [4], где характеризуя альт, он пишет следующее: «Он так же подвижен, как скрипка, звук его низких струн обладает своеобразной терпкостью, высокие звуки выделяются своим печально-страстным оттенком, заметно отличается от тембра других смычковых инструментов» [4, с. 86].

Характерно, что Н. Паганини как солист-виртуоз хотел от альты в «Гарольде в Италии» большего, о чем Г. Берлиоз пишет в своих мемуарах: «Признав тогда, что план моей композиции ему не подходит (Паганини, например, нашел в эскизах произведения слишком много пауз в партии альты), я принялся разрабатывать его в другом направлении, не заботясь более о средствах, которые бы выделяли во всем блеске главный альт. Я задумал написать для оркестра ряд сцен, в которых альт соло звучал бы как более или менее активный *персонаж*, сохраняющий повсюду присущий ему характер [3, с. 276] (курсив наш. – Э. К.).

Г. Берлиоз, таким образом, будучи симфонистом по мышлению, знающий, говоря словами Б. Асафьева, «<...> каким образом можно с наибольшей экономией средств показать материал с наивыгоднейшей стороны» [2, с. 61], использует альт в плане новой романтической эстетики, превращая «...театральное действие в симфонию» и мысля музыкальную конструкцию как сцены, в которых инструменты выступают как персонажи.

Эта симфоническая трактовка альтя как «персонажа», открытая Г. Берлиозом, не могла не повлиять на его дальнейшую судьбу, в том числе и в камерном ансамбле, где театрально-симфоническое начало отступило на второй план, а на первый выступил «голос» альтя как инструмента, способного интонационно воплотить тип новой романтической личности. Именно здесь, в камерном ансамбле альт обрел новые возможности интроспективного выражения, сочетая образно-психологический подтекст с сонатным принципом развития материала.

Обобщенно-симфонический метод трактовки инструментов связан с их камерным претворением, но не сводится к «общему знаменателю». Речь идет о разных жанрах, тяготеющих к разной степени обобщенности в диалектике интонационных процессов, говоря словами Б. Асафьева, «оформления и развития материала» [1, с. 118]. Поэтому, рассматривая альт в ансамбле, следует иметь в виду жанрово-стилевой комплекс той конкретной разновидности ансамбля, который составлял в определенную эпоху совокупный образно-стилевой результат, о котором говорит А. Веприк, характеризуя понятие тембровых ярылков.

Далеко не случайным является то обстоятельство, что функциональная сторона жанра – состав исполнителей и способ исполнения – в известной мере обособлены от личности автора музыки и являются для него историко-художественной данностью. Жанр предстает как нечто объективно существующее, реально значимое явление, способное как бы «диктовать свои условия» как автору, так и исполнителю. Исторический опыт показывает, что это относится прежде всего к общепринятому делению жанров на вокальные и инструментальные: «Европейская музыка нового времени все более и более развивается в сторону «инструментального стиля». С XVIII века он господствует не только в творчестве, но и в самом образе мыслей музыкантов. «<...> Раннее существовал подлинный вокальный стиль в хорале или нидерландский полифонии. Теперь с голосами обращаются едва ли иначе, нежели с инструментом, так что и в вокальной музыке употребителен сходный тематический материал» [8, с. 47].

Тенденция к инструментализации, в рамках которой распространились повсеместно инструментальные ансамбли разных составов,

была прямым продолжением вокальной традиции, поскольку и сама вокальная музыка интегрировалась в инструментальную стилистику языка. Как и в вокальной музыке, в инструментальном ансамбле постепенно вызревал индивидуализированный подход к «голосу» как носителю определенной выразительности, свойственной именно данному жанру или стилю или даже конкретному произведению. Й. Брамс, например, часто говорит в своих письмах о «голосе» скрипки, подчеркивая широту выразительных возможностей инструмента, приравниваемых к человеческому голосу, но специфицированных данным инструментальным тембром. Точно так обстоит дело и с «голосом» альты, который в отличие от голоса скрипки, персонифицировался, а затем универсализировался несколько позже. Однако тот факт, что альту при сохранении его «совокупного звучания» (А. Веприк) становится «доступным все» – от кантилены до гротеска и т. д. – подтверждается фактом музыкальной практики, начиная от второй половины XIX века и по сегодняшний день.

Выводы. Инструментальная музыка – эквивалент «чистой музыки» как вершины музыкальной жанровости, если понимать музыкальный прогресс как движение в сторону автономизации от других видов искусств. Известно, что тембровый компонент не был первичным в формировании инструментальных составов. Характерная для ансамблей барокко и распространяемая на ранний классицизм и даже романтизм тенденция к взаимозаменяемости инструментов подтверждает тот факт, что поиски новой звуковой выразительности всегда занимали достаточно длительный период времени.

«Прикрепленность» тембра к выразительности («тембровые ярлыки») имела как свои позитивные, так и негативные стороны. К числу первых относится сам процесс формирования качеств тембра в их совокупности, отличающей «голос» одного инструмента от звучания другого. Негативная сторона «тембровых ярлыков» заключена в длительном выдерживании одной и той же сферы выразительности и соответствующего ей применения инструмента в фактуре, что затрудняло его переключение на иные типы образности в ансамбле с другими инструментами. Камерный ансамбль явился той благоприятной средой, где формировались новые возможности темброво-фактурных характеристик инструментов, включая и альт. Его специфика углублялась

и преодолевалась усилиями композиторов и исполнителей, рождая для слушателей новое универсальное звуковое ощущение инструмента, реализованное в различных инструментально-видовых практиках, в первую очередь – в наиболее гибкой из них – камерном ансамбле.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 278 с. : нот.
2. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 216 с.
3. Берлиоз Г. Мемуары / Г. Берлиоз ; [пер. с фр. О. К. Слезкиной ; вступ. ст. А. А. Хохловкиной ; ред. пер. и прим. В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин]. — М. : Музгиз, 1961. — 276 с.
4. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. С доп. Р. Штрауса. В 2 т. Т. 1 / Г. Берлиоз ; [пер., ред., вступ. ст. и коммент. С. П. Горчакова]. — М. : Музыка, 1972. — 306 с.
5. Веприк А. Трактовка инструментов оркестра / А. Веприк. — М. ; Л. : Музгиз, 1948. — 302, [1] с.
6. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей / А. Веприк. — 2-е изд., испр. — М. : Сов. композитор, 1978. — 437, [1] с.
7. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Маркова Елена Николаевна ; Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — К., 1991. — 38 с.
8. Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки / А. Петраш // Вопросы теории и эстетики музыки : [сборник] / [редкол. : А. И. Климовицкий (отв. ред.) и др.]. — Л., 1975. — Вып. 14. — С. 177–202.
9. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : [монография] / И. И. Польская. — Харьков, 2001. — 395 с.
10. Рыжкин И. «Научный приоритет» Об Александре Веприке / И. Рыжкин // Сов. музыка. — 1981. — № 11. — С. 104–110.

КУПРИЯНЕНКО Э. Тембр альты как выразительно-конструктивный компонент инструментального ансамбля (в свете понятия «тембровые ярлыки» А. Веприка). Рассмотрены выразительно-конструктивные свойства альты в аспекте их эволюции и привязанности к жанрово-стилевой системе исторических эпох и периодов.

Ключевые слова: тембр альты, жанрово-стилевая система, «тембровые ярлыки».

КУПРИЯНЕНКО Е. Тембр альты як виражально-конструктивний компонент інструментального ансамблю (у світлі поняття «темброві ярлики» **О. Веприка**). Розглянуто виражально-конструктивні властивості альты у аспекті їхньої еволюції та «прив'язаності» до жанрово-стильової системи історичних епох та періодів.

Ключові слова: тембр альты, жанрово-стильова система, «темброві ярлики».

KUPRIYANENKO E. Timbre of viola as expressive-structural component of instrumental band (in the light of concept «timbre labels» **A. Veprika**). Expressive-structural properties of viola are considered in the aspect of their evolution and attachment to the genre-stylish system of historical epoch and periods.

Key words: timbre of viola, genre-stylish system, «timbre labels».

УДК 78. 03. 083

Елизавета Черная

**СИСТЕМА ЖАНРОВ ДЕТСКОЙ МУЗЫКИ:
«КОНСТАНТЫ» И «ПЕРЕМЕННЫЕ»**

Детские игры всегда
начинаются у самой высокой точки,
достигнутой человечеством.

Джанни Родари

Актуальность темы определяется: а) особой ролью феномена «детскости» в музыкальном творчестве различных эпох и стилей, б) недостаточной систематизацией жанровых особенностей детской музыки, содержащей как стабильные (генные) черты, так и историко-стилевую мобильность.

Цель статьи – выявить особенности жанровой системы в сфере детской музыки, исходя из современных разработок в области теории музыкальных жанров.