

И. М. ШАБУНОВА

*Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова*

УДК 781.632

О ТРАДИЦИОННЫХ И НОВЫХ ПОДХОДАХ В ИЗУЧЕНИИ ОРКЕСТРОВКИ

XX век вписал новую главу, безусловно, не последнюю, в историю оркестра. Однако некоторые современные композиторы ощущали некий разрыв между своими замыслами и имеющимся в наличии инструментарием. Об этом в конце 1960-х годов писал, например, В. Лютославский: «В симфоническом оркестре я нахожу гораздо больше того, что связано с прошлым, чем с будущим. В своей нынешней форме этот оркестр не является подлинным выражением нашего времени. Это анахронизм, даже если смотреть с чисто технической точки зрения» [5, с. 239]. Конечно, парадоксальному высказыванию можно противопоставить слова в защиту оркестра, но важнее понять, чем оно вызвано: на наш взгляд, изменением оркестрового письма в авангардных техниках композиции, с одной стороны, с другой – активным внедрением в музыкальное искусство электроники, тоже влияющей на оркестр.

К указанным явлениям и процессам устремлена научная мысль. В начале XXI века появляются исследования, демонстрирующие и оригинальные взгляды на творческое наследие минувшего столетия, и новые подходы в изучении музыкальных средств, в том числе оркестровки. Как каждый следующий шаг в развитии теории, они требуют соотнесения с тем, что уже было накоплено в этой области.

Действительно, рубеж тысячелетий позволяет не только оценить новое, но и с позиции современности увидеть результаты развития традиционной теории оркестра. Иными словами, перед нами – комплекс взаимообусловленных проблем: одни из них относятся к трудам обобщающего характера по поводу классической в широком смысле оркестровки, в других авторы пытаются обосновать приёмы анализа партитур и способы описания, адекватные творческой практике авангарда и всему тому, что невозможно объяснить с выработанных ранее позиций. Обозначенные проблемные плоскости не существуют изолированно, они так или иначе взаимодействуют, а также испытывают влияние контекста – современной концертной практики, различных стилевых направлений, оригинальных идей, рожда-

ющихся как в смежных научных дисциплинах, так и в других искусствах. Этому и посвящена настоящая статья.

В ряду работ, обобщающих наследие Нового времени, выделим те, которые отличаются новизной концепции по сравнению с предшествующими изданиями такого рода: учебные пособия У. Пистона «Оркестровка» [8], Д. Л. Клебанова «Искусство инструментовки» [4], Г. И. Банщикова «Законы функциональной инструментовки» [1], книга Г. П. Дмитриева «О драматургической выразительности оркестрового письма» [3] и статья Е. В. Назайкинского «Чистые тембры» [7]. Все они намеренно перечислены не в строгом хронологическом порядке, их подборка обусловлена изучением разных аспектов, в совокупности составляющих целостное представление об оркестровке.

Хотя вторую группу публикаций образуют небольшие по объёму статьи Ж. Гризе [2], А. Г. Шнитке [9] и интервью с Т. Мюраем [6], они примечательны наблюдениями, отражающими изменение представлений о звуке, инструментах, музыкальном пространстве и времени, имеющих отношение, пусть и опосредованное, к оркестровой технике в музыке Новейшего времени. Прежде чем рассмотреть заявленную проблематику, следует назвать достижения, имеющиеся ко времени её разработки.

Показательны для XIX века трактаты Г. Берлиоза («Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке», 1843) и Ф. Геварта (в первом издании «Трактат об инструментовке», 1863). По внешней структуре и внутренней рубрикации они сходны и подобны многим иным трудам (М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, Л. Бусслера, Э. Праута и других авторов): в крупном плане дифференцированы и охарактеризованы основные тембровые группы оркестра в порядке их исторического закрепления в его составе (струнно-смычковых, деревянных духовых, медных и ударных инструментов), а в каждом из крупных разделов достаточно подробно описываются технические и выразительные возможности близких по окраске инструментов. Однако позиции двух авторов в чем-то существенно различны. Для

их уточнения необходимо рассматривать оркестровку как средство не только музыкального языка, но и музыкальной речи.

Если Берлиоз в своём трактате наряду с систематикой оркестровых приёмов закладывает основы теории оркестра историко-стилевой ориентации, то вслед за ним Геварт завершает разработку достаточно полного для своего времени систематического учения практико-педагогической направленности. В совокупности названные работы, дополняя друг друга, охватывают современную им оркестровую практику.

Соответственно намеченному в XIX веке профилю исследования – историко-стилевого или учебно-систематического – проводятся изыскания в XX веке. Из работ сравнительно недавнего времени выделим: учебные пособия – «Инструменты симфонического оркестра» М. И. Чулаки, «Общий курс инструментоведения» Н. Н. Зряковского; монографические работы, посвящённые стилевой конкретизации общих приёмов, – Ю. А. Фортунатова об эволюции оркестровых стилей, В. А. Цуккермана об оркестровке Н. А. Римского-Корсакова, И. А. Барсовой об оркестре Г. Малера, Е. В. Назайкинского об оркестре П. И. Чайковского и многие другие.

Согласно выработанному описанию оркестра рассматривается и его инструментарий. Так, в связи с возросшей ролью ударных инструментов в XX столетии им адресованы работы как справочно-систематического плана (например, брошюра Г. П. Дмитриева), так и историко-стилевого (монография «Ударные инструменты в современном оркестре» Э. В. Денисова).

Краткий экскурс даёт возможность судить о том, что в XIX веке большее распространение получила учебно-практическая литература, а в XX столетии она уравнивается исследовательской. Хотя в становлении теории оркестра эти две линии постоянно пересекаются.

Чем же определяется значимость выбранных для нижеследующего обзора учебных пособий У. Пистона и Д. Л. Клебанова? На первый взгляд, они скорее дополняют хорошо известные работы предшествующего периода. На самом деле, авторы, отталкиваясь от систематизации оркестровых средств (первой ступени в теории морфологической ориентации), делают шаг в сторону выявления функций составляющих её элементов – функций оркестровых групп и отдельных партий в построении оркестровой фактуры. Именно этот принцип положен в основу названных работ в качестве единственного (Клебанов) или одного из основных (Пистон).

Учебное пособие английского автора «Оркестровка» выглядит как «переходное», в его первой части «Инструменты оркестра» сохраняется структура, выработанная в предшествующих работах (описание возможностей инструментов и их соль-

но-ансамблевых свойств, начиная от группы смычковых и заканчивая ударными), а вот вторая часть «Анализ оркестровки» примечательна типологией оркестровой фактуры (от оркестрового унисона до сложного многоголосного изложения) и описанием оркестрового воплощения её компонентов – мелодии, ритмо-гармонического фона и аккомпанемента, аккордов и контрапунктов.

От собственно инструментоведческой характеристики отдельных оркестровых партий и групп отказывается Д. Л. Клебанов. Теоретическим фундаментом его работы «Искусство инструментовки» служит концепция взаимодействия музыкальной фактуры и оркестровки. В делении на разделы и параграфы дифференцированы различные способы тембрового воплощения как фактурных компонентов (мелодии, аккордов, фигураций, гармонических педалей), так и основных складов эпохи симфонической музыки (гомофонного и гомофонно-полифонического). Помимо этого, автором намечена взаимозависимость оркестровки и фактурных рисунков, характерных для того или иного жанра. Интересны его наблюдения по поводу инструментальной музыки: оркестровых транскрипций органых произведений, полифонических (канон, фугато, фуга) и танцевальных (полька, галоп, вальс) произведений.

Надо признать, что в работах предшественников тоже рассматривались сольно-ансамблевые свойства инструментов. Тем не менее, общий подход к оркестру, именуемый тембро-функциональным, выглядел иначе: первичным было знакомство с отдельными инструментами, с отдельными тембровыми группами, а представление о целостности оркестра вырисовывалось постепенно. Концепция изначальной целостности оркестра, располагающего богатейшим арсеналом тембро-динамических возможностей, изменилась в учебных пособиях последних десятилетий.

Такой поворот, разумеется, обусловлен эволюцией оркестра. Классико-романтический период – это эпоха его становления, наращивания потенциала, что выразилось в обретении самостоятельности сначала группой смычковых, затем деревянных духовых инструментов, далее – расширении группы медных. В XX веке необычайно обогащается группа ударных. Поэтому необходимость в трудах, систематизирующих корпус укоренившихся в составе оркестра инструментов и постоянно пополняющих его, очевидна. Не менее очевидно и другое. На протяжении прошлого столетия в композиторском творчестве действовали две противоположные тенденции: одна из них – стабилизация оркестра, состоящего из четырёх равноправных тембровых групп, другая – дестабилизация состава, что обнаруживается в произведениях, написанных для нестандартных коллективов (камерных,

или расширенных, по сравнению с большим симфоническим оркестром, или избранных по составу инструментов). Однако в масштабных исследованиях отражена в большей мере первая тенденция. А работы У. Пистона и Д. Л. Клебанова появляются тогда, когда оркестр уже обладает оптимальным набором средств и оркестровую технику можно рассматривать, акцентируя динамику внутренних взаимодействий оркестровки с иными сторонами произведения.

Ещё больший спектр этих взаимодействий представлен в учебном пособии Г. И. Банщикова «Законы функциональной инструментальности». Существенные дополнения автор вносит относительно оркестровки музыкальной ткани, в которой любое изменение должно быть прорисовано соответствующим тембром. Помимо этого, выводятся следующие закономерности: первая – одинаковое или максимально близкое тембровое оснащение в пределах одной функции и контраст тембров при озвучивании разных функций; вторая – необходимость особых условий для использования полидинамики, в том числе межфункционального динамического дисбаланса, создающего рельефность оркестровой вертикали. Затрагивая вопрос о формообразующей роли оркестровки, автор с помощью метафорического понятия «геометрия партитуры», обозначающего арочные интонационно-тембровые соответствия, особенно в заключительных разделах формы, подчёркивает участие оркестровки в архитектонике композиции. Вслед за многими исследователями он также продолжает разрабатывать идею тембровой драматургии.

Правда, наиболее развёрнутое обоснование этого принципа содержится в книге Г. П. Дмитриева «О драматургической выразительности оркестрового письма». Автор, исходя из понятия «бифункциональности» тембра (совокупности выразительных и конструктивных свойств), предложенного А. Веприком, заостряет внимание на оркестровом воплощении диалогической драматургии, на многослойности оркестровой организации, наконец, на авторском комментировании интонационно-тематических процессов с помощью инструментальности. В монографии предложен оригинальный понятийно-терминологический аппарат (такие понятия, как «инструментальная персонификация», «амплуа инструментов-актёров», «драматургическая полифункциональность оркестровой вертикали», «театр инструментальных звучаний» и другие), свидетельствующий о переходе в изучении заявленной темы от эмпирических наблюдений к построению соответствующей теоретической базы.

Непосредственно к работам, ориентированным на осмысление новейшей музыки, примыкает статья Е. В. Назайкинского «Чистые тембры». Более того, в этой работе обобщён опыт оркестровки Нового вре-

мени и вскрыты механизмы её эволюции, подготовившие постклассическую трактовку многотембрового инструментального звучания. Учёный в своих рассуждениях отталкивается от сравнения тембра в узком смысле слова (отдельного звука) с тембром в широком смысле (характер звучания инструмента или голоса). В оркестровке западноевропейских и русских композиторов XVIII–XIX столетий учитываются оба свойства, но преобладает тембр в широком смысле, а в специфичных для XX века техниках композиции, начиная от Klangfarbenmelodie А. Шёнберга и вплоть до сонористики, культивируется тембр в узком смысле.

В каждой из тенденций, господствующих в оркестровке, устанавливаются свои критерии для дифференциации чистых и смешанных тембров. В классико-романтических партитурах чистые тембры присущи сольным, однородным и разнородным ансамблевым партиям – здесь важно разграничение фактурных функций, которое обеспечивает прослушивание разнохарактерных тембров. А вот совмещение фактурных функций в отдельных группах или в тутти создаёт, нивелируя характерность каждой партии, смешанную краску. Иначе выглядит соотношение чистых и смешанных тембров, по наблюдениям учёного, в авангардных сочинениях XX века. Здесь на первом плане оказываются либо единичные звуковые спектры (чистые тембры), либо сочетания нескольких звуковых спектров (смешанные тембры).

Помимо акустического фактора, в различении двух тенденций в оркестровке учитываются психологический и эстетический факторы: тембр, в котором отражаются характер и индивидуальность инструмента, уступает место тембру, обладающему лишь экспрессией звуковой краски. По поводу второго звукового качества приведём один из примечательных выводов исследователя, имеющий отношение к современному искусству: «Тенденция эта проявляет себя и в возрастании роли шумовых ударных инструментов и в специальных техниках препарирования чистого звучания. В этом плане музыкальный XX век в целом можно назвать веком спектральных микстур, веком оперирования тембром как краской» [7, с. 13].

Только в одном положении Е. В. Назайкинский прямо указывает на новые технологии, где речь идёт о разных формах соединения спектров (органные микстуры, оркестровая практика, электроакустические синтезаторы), но без опосредованного влияния современного исторического контекста сама постановка проблемы чистых тембров, существующих в разных стилевых условиях, была бы невозможна. Для учёного ясно, что изучение музыки в её контактах с компьютерной техникой, учитывающее исторические перспективы, требует уточнения вопросов общей теории.

Фактически «разъятием» звука на параметры в серийно-серийной музыке подготовлено внедрение компьютерных технологий в композиторское творчество. Идея о веке микроструктур, высказанная Е. В. Назайкинским, находит многократные подтверждения, поскольку внимание немалого числа авторов музыки приковано к микромиру звука, окраска которого (тембр в узком смысле, по Е. В. Назайкинскому) «очищена» от ассоциаций, присущих обычным оркестровым тембрам. Одно из интересных экспериментальных направлений такого рода – французская спектральная школа. Её лидер Ж. Гризе не только осваивал в своём творчестве новые технологии, но и объяснил процесс сочинения в статье, опубликованной на русском языке [2]. Его подход примечателен тем, что электроакустические эксперименты служат поискам необычных оркестровых звучаний.

Как и в любой системе, композитор создаёт основные и производные структуры, отрабатывает способы перехода одних в другие, а также определяет композиционный профиль целого. В основных структурах Ж. Гризе прибегает к так называемому инструментальному синтезу: составляющие выбранный звук частичные тоны (например, сонограмма звука Е у тромбона, используемая в сочинении «Periodes») исполняются музыкальными инструментами. В данном случае определённым образом окрашенный звук становится исходной моделью для оркестрового воплощения: его микроструктура проецируется в увеличении на музыкальную ткань и озвучивается традиционными инструментами.

Производные от основной структуры можно получить с помощью нескольких способов: 1) зеркального отражения, 2) движения к одному из двух спектральных полюсов – чистого гармонического спектра или белого шума, 3) обособления в самостоятельный комплекс разностных и суммарных тонов, 4) наслоения по вертикали двух и более спектральных структур.

В ряду способов, осуществляющих переход от одной звучности к другой, автор выделяет два: один обеспечивает континуальность – плавную, постепенную трансформацию материала; другой – дискретность или внезапный переход.

Ж. Гризе пытается также охарактеризовать общий план формы. Это либо игра двух акустических пространств – обобщённого и детализированного, либо движение от более сложных структур к простым или от шумовых спектров к гармоническим.

Таким образом, в спектральной музыке композиторы вторгаются в микромир звука и исследуют его, а затем создают оригинальную тембровую шкалу, которая становится основой оркестровой композиции. В отличие от электронной музыки, Ж. Гризе и его сторонники для осуществления сво-

их замыслов привлекают традиционный инструментарий с его «живыми», трепетными, вибрирующими голосами. Поэтому их технику вполне оправданно можно именовать *оркестровой спектральной*.

Другой яркий представитель спектральной музыки французской школы, Т. Мюрай выдвигает одно существенное положение: спектральный анализ позволяет не только создавать новые звучания и их соединения, поиск внутренних структурных соответствий может быть распространён на форму целого и стать основой формообразования, а значит заменить прежние тонально-гармонические связи новыми. Композитор подчёркивает: «По существу, мы стремимся возродить принцип прочных внутренних гармонических взаимосвязей, который составлял сильную сторону тональной системы композиции и был утерян в атональной и серийной практике» [6, с. 163]. Спектральная техника, образуя единую платформу для электронной и инструментальной (оркестровой в том числе) музыки, открывает возможности для их функционирования как по отдельности, так и во взаимодействии.

Подход к анализу оркестровой музыки новейшего времени, имеющий более широкое применение, предложен А. Г. Шнитке. Композитор считает, что «функциональное использование тембровых связей лишь в XX веке стало самостоятельной техникой» [9, с. 79], и создаёт систематику тембрового родства, включающую ряд позиций: тембровые консонанс и диссонанс применительно к отдельным структурам; тембровые модуляция и полифония, характеризующие соединение звучаний; тембровые шкала и единство – по отношению к целостной композиции. Ввиду ослабления и даже упразднения формообразующей роли тональности данную функцию в сонористике и иных техниках начинает выполнять тембр, поэтому необходим аналитический инструмент для установления тембрового родства и контраста. Причём в различении градаций важен не только анализ партитур, но и оценка слухового восприятия. Если тембровый консонанс образуется в результате слияния однородных и родственных тембров, при котором теряется индивидуальность инструментов, то тембровый диссонанс складывается из неродственных по окраске инструментов, тембры которых отчётливо прослушиваются.

Признавая возможность дифференциации звучностей по тембровому признаку, автор указывает на относительность любой тембровой шкалы, поскольку отношения тембровых комплексов не поддаются строгой регламентации, как соотношения высот или ритмических длительностей. Эта относительность обусловлена несколькими факторами: индивидуальностью композитора, избранного состава, исполнителя и инструмента. И всё-таки оценка преобразования звучности на основе тем-

бровых градаций, по утверждению А. Г. Шнитке, обеспечивает «рациональный контроль над звуковым материалом» [9, с. 91].

Как видно из обзора, выделенные две группы работ демонстрируют новые взгляды на оркестровку. И в трудах, обобщающих прошлый опыт, и в ра-

ботах, ориентированных на перспективы взаимодействия музыки инструментальной и электронной, развивается теория оркестра, причём с позиций сугубо современных, отвечающих потребностям музыкальной практики настоящего времени – творческой, экспериментальной, педагогической.

ЛИТЕРАТУРА

1. Банщикова Г. И. Законы функциональной инструментовки: учеб. пособие. – СПб.: Композитор, 1999.
2. Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова; пер. Д. Шутко. – М., 2009. – С. 311–344.
3. Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. – М.: Сов. композитор, 1981.
4. Клебанов Д. Л. Искусство инструментовки: учеб. пособие. – Киев: Музична Україна, 1971. – На рус. яз.
5. Лютославский В. Новый путь к оркестру // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – М., 2009. – С. 237–240.
6. Мюрай Т. Путешествия в микрокосме звука // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 161–163. – Пер. А. Ровнера.
7. Назайкинский Е. В. Чистые тембры (Вместо предисловия) // Оркестр. Инструменты. Партитура: сб. ст. – М., 2007. – С. 5–17.
8. Пистон У. Оркестровка: учеб. пособие / пер. К. Иванова. – М.: Сов. композитор, 1990.
9. Шнитке А. Г. Тембровое родство и его функциональное использование. Тембровая шкала // Шнитке А. Г. Статьи о музыке. – М., 2004. – С. 79–84.

Шабунова Ирина Михайловна

кандидат искусствоведения, доцент,
и. о. профессора кафедры теории музыки и композиции
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

