

УДК 681.81

**СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ПРЕИМУЩЕСТВ
ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ИХ РЕАЛИЗАЦИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ И ИНСТРУМЕНТАЛИСТОВ****М.В. НОСКОВ***(Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск)*

Совокупность художественно-выразительных средств и звуковых эффектов обуславливает заинтересованность композиторов, в том числе и белорусских, в максимальном раскрытии и творческом применении всего арсенала возможностей лабиальных, язычковых, медных духовых и ударных инструментов.

Исследуются специфика художественно-выразительных преимуществ духовых и ударных инструментов и их реализация в творчестве композиторов и инструменталистов. Уделено большое внимание изучению наименее исследованной в отечественном музыковедении темы – реализации в композиторском творчестве художественно-выразительных средств ударных инструментов. Автор не только рассматривает основные художественно-выразительные компоненты духовых и ударных инструментов, но и приводит примеры их использования в концертно-исполнительской практике. Статья представляет теоретический и практический интерес для искусствоведов, особенно для специалистов духового искусства.

Введение. В современных оркестровых и ансамблевых коллективах лабиальные, язычковые, медные духовые, и ударные инструменты занимают ведущие позиции. Композиторы в своих произведениях все чаще поручают им исполнение сольных эпизодов. Возросшие требования к исполнительской технике музыкантов-духовиков обусловили реализацию новых выразительных возможностей духовых инструментов. Поэтому, на наш взгляд, целесообразно рассмотреть основные преимущества духовых и ударных инструментов и специфику их использования в концертно-исполнительской практике.

Основная часть. Предметом нашего исследования является творчество композиторов для духовых и ударных инструментов, а объектом выступает исследование проблемы реализации художественно-выразительных особенностей духовых и ударных инструментов в музыкальном искусстве. В связи с этим была определена цель исследования – каким образом композиторы отдают предпочтение тем или иным художественно-выразительным средствам из всего их представительного арсенала и каким образом выбранные композитором художественно-выразительные средства реализуются в исполнительском искусстве.

В ходе проведенного исследования нами был проанализирован круг публикаций, в которых так или иначе отражались вопросы рассматриваемой нами темы. Так, например, представляет интерес книга Н.Н. Агофонникова [1], в которой автор всесторонне проанализировал специфику создания симфонических партитур. О художественно-выразительных возможностях оркестровых инструментов рассуждал Дм. Рогаль-Левицкий [2]. Проблеме реализации художественно-выразительных средств в исполнительском искусстве посвящены работы Н.М. Волкова [4] и П.Ф. Дударенко [5]. Одним из проблемных вопросов в творчестве композиторов является постижение ими художественно-выразительных и технико-исполнительских возможностей музыкальных инструментов. Так или иначе, этот вопрос нашел отражение в работах Б.И. Анисимова [3] и Г. Сальникова [6].

Анализ специальной литературы показал, что комплексного изучения специфики художественно-выразительных особенностей духовых и ударных инструментов не проводилось. Это и послужило поводом проведения нашего исследования, результаты которого отражены в материалах настоящей статьи.

Обратимся к результатам проведенного исследования. Не вызывает сомнения тот факт, что самым главным преимуществом как духовых, так и ударных инструментов, главным компонентом их художественно-выразительных возможностей является большое количество ярких тембров, звуковых эффектов и их всевозможных комбинаций и сочетаний. Такая констатация относится к группе лабиальных и язычковых духовых инструментов, о чем и упоминает в своей работе «Симфоническая партитура» Н.Н. Агафонников: «Группа деревянных духовых является самой красочной по составу инструментов. Флейты, гобои, кларнеты, фаготы с их разновидностями и разными красками их трех регистров, группа саксофонов представляют собой богатую палитру с множеством колористических оттенков, полутонов» [1, с. 128].

Однако следует отметить, что медные инструменты, например, могут изменять свой так называемый «чистый» тембр за счет применения различных сурдин, внося, таким образом, неповторимый персонализированный и комбинированный колорит в музыкальные произведения. Также, на наш взгляд, следует отметить, что темброво-динамические особенности духовых инструментов во многом определяются личными художественно-творческими качествами и исполнительскими манерами музыкантов.

Ударные инструменты, кроме того, обладают вполне убедительными яркими художественно-выразительными возможностями, поэтому довольно часто используются композиторами даже как солирующие, несмотря на то, что большинство слушателей по-прежнему воспринимают их лишь как ритмическую группу оркестра. В качестве примера могут служить произведения К. Штокгаузена «Групп для

трех оркестров», в котором композитор использует семьдесят два ударных инструмента. Отметим, что для большинства слушателей эти ранее неизвестные африканские народные ударные инструменты, удачно объединенные композитором для совместного исполнения, были восприняты как экзотические. Приведем еще один из удачных примеров использования художественно-выразительных возможностей представителей ударного музыкального инструментария. Речь ведется об оригинальном взаимодействии восьмидесяти ударных инструментов в произведении К. Орфа «Прометей». И в произведении К. Орфа, и в произведении К. Штокгаузена такое максимальное задействование представительного арсенала группы ударных инструментов уже само по себе неординарное, уникальное явление. Такой творческий подход композиторов к объединению художественно-выразительных возможностей группы ударных инструментов позволяет даже говорить о своеобразном «оркестре ударных инструментов», так как их объединение предполагало четкую функциональную дифференциацию (так как это предполагается в рамках симфонического или камерного оркестра между группами лабиальных, язычковых, струнных, медных и самих ударных инструментов). В поисках новых ярких тембров композиторы часто используют совершенно неожиданные предметы. Так, например, в «Поэме памяти Есенина» Г. Свиридов использовал такие немusические предметы, как цеп и молоток. А в произведении Б. Нильсона «Entree» употребляются и кастрюли, и канистры, и две группы бутылок, объединенных по двенадцать пустых бутылок различного размера в каждой из групп. Возрастающая роль тембра как важнейшего компонента музыкальной целостности и конструктивная изобретательность современных композиторов позволяют предположить то, что и в перспективе в составе ударной группы оркестра будут появляться новые инструменты и проявляться те или иные аспекты их художественно-выразительных возможностей.

Не меньше композиторы отдают предпочтение и впечатляющим динамическим возможностям духовых инструментов. И хотя их динамическое насыщение порой диаметрально противоположно (как например, фагота и трубы), но все они обладают достаточными возможностями для полного и всестороннего раскрытия музыкальных образов в любом из произведений. Особенно такие возможности характерны для медных духовых инструментов, так как именно они из всех представителей духовых обладают наибольшей динамической градацией. Такая широкая градация простирается от минимального *ppp* до насыщенного мощнейшего *fff*. В своей книге «Современный оркестр» Дм. Рогаль-Левицкий отмечает и еще одну отличительную черту, присущую именно медным духовым инструментам: «Все представители медных духовых инструментов наделены способностью воспроизводить не только чрезвычайно последовательное *crescendo* и *diminuendo*, но и давать сразу резкий, остро ударяемый звук с любым оттенком силы от *piano* до громоподобного *fortissimo* включительно. Эта поразительная способность меди часто используется композиторами в драматической музыке, где сила художественного воздействия на слушателя стоит чуть ли не на первом месте» [2, с. 4]. Широкие динамические возможности духовых инструментов в значительной степени обусловили и характер их применения – музыка различных шествий на пленере. Во время звучания на открытом воздухе духовая музыка обладает постоянной возможностью эмоционального воздействия на огромные массы людей. Не случайно, во времена Французской революции, благодаря динамикокористическим особенностям духовых оркестров, их выступления с концертными произведениями во время праздничных шествий и салютов превзошли даже художественно-значимый авторитет симфонических оркестров. Рассуждая о специфической возможности исполнения произведений в движении, Б.И. Анисимов отмечает: «Обладая большой силой звучания и возможностью использования при игре «на ходу», духовой оркестр снискал себе заслуженную известность. Участие его в праздничных и массовых мероприятиях стало обычным явлением. Здесь он не знает конкурентов» [3, с. 108].

Немаловажным фактом является и то обстоятельство, что лабиальные, язычковые и медные духовые инструменты охватывают весь тесситурный диапазон оркестрового звучания симфонического оркестра. Сопрановая тесситура, например, представлена семейством флейт, гобоем, кларнетом и трубой. Альтовая и теноровая – кларнетом, английским рожком, альт-горном, валторной, тенор-горном, баритон-горном и тромбонам. Бас-кларнет, фагот и туба охватывают часть контрабасовой, басовую и теноровую тесситуры. Полное семейство саксофонов тоже охватывает почти все тесситуры.

Ударные инструменты также охватывают весь тесситурный объем современного симфонического оркестра. Н.А. Римский-Корсаков разделял ударные инструменты по возможности сочетания их как с отдельными инструментами, так и с различными оркестровыми группами. К высоким инструментам Н.А. Римский-Корсаков относил треугольник, кастаньеты и бубенчики; средними считал бубен, малый барабан и тарелки; низкими ударными инструментами – большой барабан, литавры и там-там.

Современным лабиальным, язычковым и медным духовым инструментам доступны практически все используемые в композиторской практике штрихи. Известно, что понятие «*strich*» сначала появилось у исполнителей на струнных смычковых инструментах, но с течением времени этот термин появился и в лексиконе духовиков. Используя скрипичные штрихи и исполнительские приемы, исполнители на духовых инструментах добавили к ним новые, более полно отражающие специфику духовых: двойное и тройное *staccato*, *frullato*.

С большим успехом используется при игре на духовых инструментах и такой исполнительский прием, как вибрато. Сегодня уже трудно представить себе профессионального исполнителя на духовых инстру-

ментах, не использующего этот прием. В своей работе «Физические и психофизические предпосылки образования звука на трубе и проблемы исполнительской артикуляции» известный отечественный музыковед Н.М. Волков также отмечает важность использования исполнительского приема вибрато: «Если исполнитель хорошо владеет этим выразительным средством, звук трубы приобретает особую теплоту и задушевность, он как бы оживает. Особенно эффективен этот прием в лирических эпизодах в нюансах *tr-mf*» [4, с. 44]. Это определение вполне применимо и к остальным духовым инструментам. Нельзя не упомянуть и о таком часто употребляемом в композиторской практике исполнительском приеме, как глиссандо и его разновидности (так называемой микрохроматике) – отклонение интонации на треть или четверть тона.

К числу не так давно освоенных исполнительских приемов можно отнести и такой прием, как перманентное дыхание, который существенно облегчает исполнение выдержанных нот и кантилены.

Следует также отметить, что за последние двадцать-тридцать лет с целью расширения художественно-выразительных средств духовых инструментов, композиторами, совместно с исполнителями, был разработан и внедрен в концертную практику ряд ярчайших исполнительских приемов (спецэффектов). К ним относятся игра без крона, игра только на мундштуке, пение в инструмент и др. В своем методическом пособии «Основы начального обучения игре на трубе» П.Ф. Дударенко упоминает и о таком специфическом эффекте, как имитация ржания лошади в Сонате для трубы А. Гурова [5, с. 65].

Уже привычным стало использование и такого специального исполнительского эффекта, как игра на духовом инструменте с одновременным пением звуков определенной высоты, что позволяет исполнителю добиться воспроизведения интервальных и аккордовых последовательностей. Примеры использования такого выразительного исполнительского приема встречаются в произведениях не только зарубежных, но и белорусских композиторов, среди которых можно отметить Поэму для фагота solo Г. Ермаченкова, Сонату для трубы В. Корольчука и Вариации для флейты В. Григорьева.

Еще одной важной спецификой, подтверждающей максимальную значимость духовых инструментов, является то, что они могут самостоятельно исполнять в оркестровом коллективе как мелодическую, так и гармоническую функции. Так, Б.И. Анисимов в своей книге «Практическое пособие по инструментовке для духового оркестра» акцентирует внимание на этом обстоятельстве: «В составе каждого оркестра нужны инструменты для исполнения мелодий во всех основных тесситурах, октавных удвоений к ним и гармонических подголосков, а также для исполнения различных голосов сопровождения» [3, с. 108]. Этот же автор акцентирует внимание и на том, что «недостаточно, чтобы инструменты только тесситурно и технически могли удовлетворять требованиям фактуры. Здесь необходимо учесть и требования, исходящие из принципов инструментовки, которые обязывают создавать определенные тембродинамические созвучия. ...Наибольшее же применение имеет сочетание характерных инструментов с нехарактерными. Примером тому может служить как симфонический, так и смешанный духовой оркестр» [3, с. 108].

В заключение можно сделать следующие **выводы**:

1) группа духовых и ударных инструментов обладает большим количеством ярких тембров, широкими динамическими возможностями, охватывает весь тесситурный диапазон симфонического оркестра, отличается убедительными художественно-выразительными компонентами;

2) в белорусском музыкальном исполнительском искусстве имеются яркие, убедительные примеры, позволяющие максимально раскрыть художественно-выразительные средства лабиальных, язычковых, медных духовых и ударных инструментов в произведениях таких композиторов, как Д.Б. Смольский (Вариации) и С.Г. Горин (Белорусская катавасия);

3) благодаря темброво-колористическим качествам и возможностям, духовым инструментам в музыкальных произведениях поручаются конкретные функции: соло, аккомпанемент, контрапункт;

4) совокупность художественно-выразительных средств и звуковых эффектов обуславливает заинтересованность композиторов (в том числе и белорусских) в максимальном раскрытии и творческом применении всего арсенала возможностей лабиальных, язычковых, медных духовых и ударных инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агофонников, Н.Н. Симфоническая партитура / Н.Н. Агофонников. – Л., 1967. – 152 с.
2. Рогаль-Левицкий, Дм. Современный оркестр / Дм. Рогаль-Левицкий. – М., 1953. – Т. 2. – 447 с.
3. Анисимов, Б.И. Практическое пособие по инструментовке для духового оркестра / Б.И. Анисимов. – Л., 1979. – 272 с.
4. Волков, Н.М. Физические и психофизические предпосылки образования звука на трубе и проблемы исполнительской артикуляции / Н.М. Волков. – Минск, 2004. – 170 с.
5. Дударенко, П.Ф. Основы начального обучения игре на трубе / П.Ф. Дударенко. – Минск, 2004. – 71 с.
6. Сальников, Г. Переложение симфонических произведений // Инструментовка для духового оркестра: учеб. пособие для муз. училищ и вузов, ин-тов искусств и культуры; ред.-сост. Б. Кожевников. – М.: Музыка, 1978. – С. 154 – 185.

Поступила 25.07.2006