

**ДРАМАТИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ “ОСТРОВ” ДЛЯ ЦИМБАЛ АЛЬТ С  
БЕЛОРУССКИМ ОРКЕСТРОМ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В.КОРОЛЬЧУКА:  
ОБРАЗНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ОРКЕСТРОВКИ**

*Оркестровое воплощение музыки во многом определяется содержательной стороной музыкального произведения. В этой связи любой оркестровый прием должен соответствовать характеру выражаемых музыкой образов и чувств. В статье показана взаимообусловленность оркестровых средств выразительности и образно-эмоционального содержания на примере драматической фантазии “Остров” современного белорусского композитора В.Корольчука.*

Значение оркестровки в создании художественных образов и ее влияние на образно-эмоциональное содержание музыкального произведения неоднократно отмечались композиторами-классиками (Г.Берлиозом, М.Глинкой, К.Глюком, Н.Римским-Корсаковым, П.Чайковским). Так, М.Глинка в “Заметках об инструментровке” писал: “... инструментровка, точно так же, как контрапункт и вообще гармоническая обделка, должна дополнять, дорисовывать мелодическую мысль... оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит – одним словом, придать ей характер, жизнь” [6, с. 4].

В инструментоведческой науке проблема образно-содержательной выразительности оркестровки нашла отражение в работах Г.Дмитриева [6], И.Финкельштейна [11], статьях А.Арутюнова [2], А.Самаркина [9], В.Цуккермана [12], в которых авторы отмечают зависимость применения тех или иных приемов оркестровки от характера выражаемых музыкой чувств и настроений. Согласно этому, композиторы, располагая выразительными средствами определенного оркестрового состава, стремятся находить лишь те тембровые сочетания, приемы игры, фактурной организации музыкальной ткани, которые в большей степени могут раскрыть художественное содержание музыкального произведения.

Цель данной статьи – рассмотреть особенности воплощения образного содержания музыкального произведения художественно-выразительными средствами белорусского оркестра народных инструментов в творчестве современного композитора В.Корольчука. Широкий диапазон его творческого дарования воплотился в многочисленных музыкальных опусах, многогранно раскрывающих внутренний мир композитора, его мироощущение и ценностные ориентиры. Однако, несмотря на значительный вклад В.Корольчука в развитие белорусского музыкального искусства, его творчество до сих пор не привлекало должного внимания исследователей (существующие единичные работы носят в целом описательный, информативный характер [5; 7]). В этой связи назрела необходимость искусствоведческого анализа музыкальных произведений этого композитора.

Среди многообразия оркестровых сочинений В.Корольчука можно выделить драматическую фантазию “Остров” (первое название “Девятый вал”) для цимбал альт с белорусским оркестром народных инструментов, которая была написана в 2006 г. и посвящена народному артисту Республики Беларусь Е.Гладкову (он же стал ее первым исполнителем). Творческим импульсом для создания этого сочинения послужил интерес композитора к необычайно богатому и выразительному тембру альтовых цимбал<sup>1</sup>.

Несмотря на название (“Остров”), сочинение не ориентировано на определенную программность, что дает слушателю полную свободу в трактовке художественного содержания. “У каждого свой остров...”, – говорит В.Корольчук, тем самым указывая на субъективное начало в постижении образно-содержательной стороны музыкального

<sup>1</sup> Основная функция цимбал альт в оркестровой музыке – аккомпанирующая. Однако в конце XX в. специфический тембр этого инструмента привлек внимание отечественных композиторов. К написанию музыки для цимбал альт обращались Е.Поплавский (Соната для цимбал альт и фортепиано, 1984; Музыка для цимбал альт, фортепиано и струнных, 1987; цикл “Адвечнасць” для цимбал альт и фортепиано, 2005; цикл “Відзежы” для цимбал альт и фортепиано, 2007); Г.Ермоченков (Концерт-поэма для цимбал альт и цимбал прима) и др.

произведения. В “Острове”, как и в большинстве других его сочинений, воплощается тема трагичности мира и одиночества человека в нем. Творческий замысел обусловил выбор композитором жанра драматической фантазии, с одной стороны, указывающего на характер сочинения, а с другой – на присутствие определенной импровизационности, свободы как в трактовке формы, так и содержания.

Художественная масштабность творческой идеи предопределила использование композитором соответствующих музыкально-выразительных средств, приемов оркестровки и развития музыкального материала. Оригинальность драматической фантазии “Остров” состоит уже в выборе состава оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета (in B, in A), фагот, группа баянов (I, II, III, IV), группа ударных инструментов (литавры, колокола, маримба, большой барабан, тарелка, том-томы, темпле-блоки, флексатон<sup>1</sup>), фортепиано, солирующие цимбалы альт, группа цимбал (I, II примы, альт, тенор), гитара-бас. Обращает на себя внимание включение в партитуру фагота и фортепиано, не свойственных для традиционного состава белорусского оркестра народных инструментов. Однако, со слов самого композитора, они обладают исключительными художественно-выразительными и звукоизобразительными возможностями, которые нельзя заменить звучанием народных инструментов. Использование тембров фагота и фортепиано придает партитуре фантазии особый тембровый колорит. Следует отметить, что в оркестровом искусстве тембр выступает как важный компонент образно-содержательной стороны музыкального произведения. Задача композитора, пишущего для оркестра, во многом подобна той, которую решает художник при написании картины: поиск нужной тембровой окраски в оркестровой музыке аналогичен колористическому решению живописного произведения. Благодаря интонационной и фонической природе, а также способности выражать образно-эмоциональное содержание, тембр является одним из средств коммуникации между автором музыкального произведения и слушателем. В связи с этим представляется важным рассмотреть партитуру с точки зрения раскрытия художественного содержания путем использования определенных тембров, а также регистров звучания того или иного инструмента в их взаимодействии и совокупности.

По форме драматическая фантазия “Остров” представляет собой 4-частную композицию: Adagio – Molto allegro – Adagio – Molto allegro, где медленные части символизируют одиночество человека, поиск своего жизненного “острова”, а быстрые – трагизм, суровость и непредсказуемость бытия. Конфликтность взаимодействия образных сфер проявляется через умелое использование средств музыкальной выразительности, а также художественно-выразительных ресурсов белорусского оркестра народных инструментов.

Вступление (*Adagio*) основано на секвентном восхождении кварто-квинтовых аккордов в низком регистре, изложенных в партии группы цимбал и фортепиано.

Как известно, звучание низкого регистра этих инструментов богато обертонами, что позволяет композитору, несмотря на

нюанс *p*, добиться ощущения объемности, весомости, пространственности звучания. Состояние отрешенности и пустоты дополняет звучание солирующей флейты в низком регистре, для которой характерны “холодноватость”, “стеклянность” и даже “некоторая

<sup>1</sup> Самозвучающий ударный музыкальный инструмент, представляющий собой небольшую изогнутую стальную пластину и прикрепленные к ней на узких стальных полосках два шарика, которые при встряхивании ударяют по пластине и вызывают звук, подобный завыванию ветра [10].

суровость” звучания в этой зоне [8, с. 212]. На фоне оркестровой педали, словно издалека, звучит соло цимбал альт. Поднимаясь по хроматизму, тема солирующего инструмента придает общему звучанию ощущение нарастающей тревожности.

“Хорал” в партии баянов с последующим вступлением всего оркестра подготавливает вступление *Molto allegro*, состоящее из трех эпизодов, каждый из которых отличается эмоциональной подачей музыкального материала и ярко выражается в оркестровом письме. Первый эпизод представляет собой динамическую остинатную композицию, использующую многократное вращение ритмоинтонационных структур. Главным тематическим элементом средней части является ритмическая вариационность на одном звуке, которая начинается в партии солирующего инструмента (а), а затем развивается в партиях группы цимбал, образуя при этом два ритмических пласта, которые, звуча одновременно, создают впечатление неопределенности, неустойчивости, нервозности (б). В дополнение к этому в партии солиста звучат многократные мелодико-ритмические секвенции, используемые композитором в качестве приема для сохранения определенного эмоционального состояния: смятения, обеспокоенности, тревоги (б).

Использование в кульминации этой части композитором крайнего верхнего регистра альтовых цимбал (fis третьей октавы), по природе отличающегося пустым и маловыразительным звучанием, обусловлено, скорее всего, стремлением показать наивысшее эмоциональное напряжение, эмоциональный надрыв.

Второй эпизод части в общей драматургии произведения выступает как “затишье перед бурей”. Он основан на многократном повторении однотактового мотива в партии цимбал (альт и тенор) и фагота. Здесь композитор использует принцип сбережения оркестровых средств, заключающийся в минимальном использовании оркестровых групп.

Имитация отдаленного колокольного звона в партии фортепиано выступает как

семантически насыщенный образ, отражающий нечто возвышенное и недостижимое. В конце этого эпизода в партии солирующих альтовых цимбал звучит хроматическая последовательность, охватывающая почти весь диапазон звучания инструмента, что создает впечатление неопределенности и ожидания чего-то неизвестного.

Третий эпизод (*tutti* оркестра) – кульминация не только основной части, но и всей фантазии. Этот эпизод объединил ранее изложенный музыкальный материал: многократное ритмически варьированное повторение одного звука в партии цимбал альт и тему вступления, изложенную в увеличении в партии кларнета, фагота, баянов, фортепиано и бас-гитары. Для достижения более густой, мощной звучности композитор использует прием унисонного дублирования. Квинтэссенцию эмоционального состояния дополняет пунктирное звучание диссонирующих аккордов. Драматургическая роль колоколов, используемых в этой части сочинения, основана, на наш взгляд, на глубинности художественной взаимосвязи тембра и содержания: их звучание становится олицетворением духовности и веры в контексте жизненных коллизий.

Вся часть *Molto allegro* держит слушателя в состоянии внутреннего напряженного ожидания, которое достигается благодаря определенному комплексу средств выразительности: высокой тесситуре оркестровых партий, быстрому темпу, многократным секвентным повторениям отдельных звуков и мотивов, яркому звучанию (преобладание нюанса *f*). Достигая эмоционального апогея, часть обрывается кластером в партии фортепиано и глissандирующих колоколов. Последующая генеральная пауза в партитуре сочинения приобретает особое значение – это вопрос о смысле жизни.

Как размышление над этим вечным вопросом звучит задумчивый мотив у солирующей флейты (второе *Adagio*). “Сухие”, отрывистые диссонансирующие аккорды в группе цимбал и в партии темпле-блоков, а также вступление флексофона приносят ноту беспокойства.

Позже в диалог вступают солирующие альтовые цимбалы, партия которых звучит на фоне одноголосной педали

кларнетов. Мягкий, “матовый” по звучанию тембр кларнета очень удачно сливается с насыщенным, благородным тембром цимбал альт. “Монолог” солирующего инструмента, построенный на контрастном сопоставлении приемов игры (*pizzicato* и *tremolo*), рисует образ растерянного человека, обеспокоенного вопросом своего места в жизни. Лишь короткие, трогательные мотивы флейты оттеняют общий характер взволнованности и страха.

Заключительная часть (*Molto allegro*) состоит из двух разделов. Первый раздел выдержан в нюансе *pp*, где под аккомпанемент оstinатно повторяющегося ритма том-томов звучит группа цимбал.

Непрерывность, бесцельность звучания достигаются использованием полифонического развития музыкального

о материала, придающего объемность и насыщенность оркестровой фактуре. Секвентное восхождение, подкрепленное динамическим ростом и фактурным обогащением (интервальное изложение музыкального материала у солирующих цимбал альт) с постепенным ритмическим дроблением разрешается в надрывно звучащее мощное оркестровое *tutti* (второй раздел).

Заканчивается сочинение постепенным общим динамическим и эмоциональным спадом. На фоне унисонной педали оркестра и глissандирующего баса в диапазоне октавы настойчиво звучит ритмически варьированное и мелодически оstinатное соло цимбал альт, словно одинокий голос человека, так и не нашедшего свой “остров” на просторах жизни.

В результате проведенного анализа можно сделать следующие выводы. Оркестровое воплощение художественной идеи сочинения основано на использовании диалогической музыкальной драматургии, в основе которой лежит сопоставление двух контрастных образов. Каждый из них находит воплощение в соответствующем ему музыкальном

оформлении: в плане оркестровки оно выражено через дифференциацию инструментальных тембров и фактурную организацию оркестровой ткани. Кроме того, благодаря доминирующим принципам мотивной и секвентной разработки в тематизме, контрастно-динамическим, контрастно-тесситурным и тембровым сопоставлениям оркестрового изложения, вся звуковая ткань произведения создает поле высокого эмоционального напряжения, что важно для постижения главной идеи сочинения.

Представляется важным отметить использование в качестве солирующего инструмента альтовых цимбал, которые до недавнего времени в музыкальной практике трактовались как инструмент аккомпанирующей группы оркестра. В данном произведении композитору удалось раскрыть и максимально использовать художественно-выразительные возможности этого вида цимбал. Кроме того, использование в партитуре инструментов, не свойственных для рассматриваемого оркестрового состава (фортепиано, фагота, множества ударных инструментов), открыло новые колористические и звукоизобразительные возможности, в результате которых партитура сочинения пополнилась интересными тембровыми сочетаниями.

Таким образом, можно говорить о том, что, несмотря на лаконизм музыкального изложения, все оркестровые средства, каждая деталь партитуры, используемые В.Корольчуком, всецело подчинены глубокому, эмоциональному раскрытию образного содержания произведения.

1. Агафонников, Н. Симфоническая партитура / А.Агафонников. – Л.: Музыка, 1967. – 152 с.

2. Арутюнов, П. Роль оркестровой драматургии в формировании образа / П.Арутюнов // Вопросы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1972. – Вып.2. – С. 311–358.

3. Асафьев, Б.В. Путеводитель по концертам / Б.В.Асафьев; ред. Т.Ливанова. – 2-е изд., доп.– М.: Сов. композитор, 1978. – 199 с.

4. Веприк, А. Трактовка инструментов оркестра / А.Веприк. – 2-е изд. – М.: Музгиз, 1961. – 302 с.

5. Гарэлава, Г. Можна быць арыстакратам у прафесіі... / Г.Гарэлава // ЛіМ.– 1998. – 4 снежня (№ 49). – С. 10–11.

6. Дмитриев, Г.П. О драматургической выразительности оркестрового письма / Г.П.Дмитриев. – М.: Сов. композитор, 1981. – 176 с.

7. Мдзівані, Т.Г. Кампазітары Беларусі / Т.Г.Мдзівані, Р.І.Сергіенка. – Мн.: Беларусь, 1997. – С. 373–374.

8. Рогаль-Левицкий, Д.М. Современный оркестр: в 4 т. / Д.М.Рогаль-Левицкий. – М.: Музгиз, 1953. – Т. 1. – 482 с.

9. Самаркин, А. О драматургической роли оркестровки во Второй симфонии Г.Журбановой / А.Самаркин // Известия АН КазССР. Сер. филолог. наук. – 1986. – №2. – С. 46–57.

10. Флекстон // Музыкальный энциклопедический словарь / ред. Г.В.Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 578.

11. Финкельштейн, И.Б. Некоторые проблемы оркестровки: напряженность оркестрового тембра и оркестровая динамика / И.Б.Финкельштейн. – М.; Л.: Музыка, 1964. – 40 с.

12. Цуккерман, В. Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова / В.Цуккерман // Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М.: Сов. композитор, 1975. – Вып. 2. – С. 341–438.

13. Яканюк, Н.П. Інструментазнаўства і інструментоўка для ансамбляў і аркестраў беларускіх народных інструментаў: вучэб.-метад. дапам. / Н.П.Яканюк, М.Л.Кузьмініч. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 2001.– 203с.

*E. VOLYNETS*

**THE DRAMATIC FANTASIA “ISLAND”  
FOR CYMBAL ALTO WITH THE BELARUSSIAN ORCHESTRA OF FOLK  
INSTRUMENTS OF V. KOROLCHUK:  
CHARACTER EXPRESSION OF THE ORCHESTRATION**

The orchestration is an important expressive means at an embodiment of the artistic maintenance of a musical composition. Any orchestral method should correspond to the character of images and sentiment expressed by music. The interconnection of orchestral means of expression and the character-emotional maintenance of music composition is shown on the example of a dramatic fantasia “Island” of the modern Belorussian composer V.Korolchuk.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ