

**ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКЕ
АВАНГАРДНОГО НАПРАВЛЕНИЯ
(на материале камерной музыки В. КУЗНЕЦОВА)**

В современных исследованиях белорусских искусствоведов находят отражение разные вопросы музыки авангардного направления. Однако использование духовых инструментов в музыке белорусских композиторов этого направления до настоящего времени не получило должного внимания со стороны исследователей. В данной статье на материале камерной музыки композитора В.Кузнецова впервые анализируется использование духовых инструментов в белорусской музыке авангардного направления.

XX век принес в искусство новое направление – музыкальный авангард. Данное явление, во многом противоречивое, стало сегодня одной из полноправных составляющих музыкального искусства. В нашем исследовании понятие “авангардная музыка” мы рассматриваем как стилевое направление академической музыки, характерным признаком которого является коренной разрыв с классико-романтической музыкальной традицией, с одновременным установлением совершенно новых принципов организации музыкального письма, появлением новой звуковой лексики, новых правил композиторского письма. Говоря о понятии “авангард” в белорусской музыке, мы базируемся на исследовании Р.Сергиенко, которая утверждает, что белорусскую авангардную музыку стоит понимать лишь в локальном смысле: «... нечто вроде “белорусского музыкального авангарда”» [10, с. 156], так как существуют лишь отдельные произведения белорусских композиторов, написанные “... под знаком авангарда, нежели являющиеся собственно авангардным искусством XX века” [10, с. 155]. Поэтому об авангардных явлениях в белорусской музыке мы будем говорить в нашем исследовании как о белорусской музыке авангардного направления.

В одной из публикаций Р.Сергиенко рассматривает современные виды композиторской техники в творчестве белорусских композиторов авангардного направления [8], а в другой исследователь рассматривает белорусскую музыку этого направления в панораме современной музыкальной культуры [9]. Искусствовед О.Савицкая, анализируя инструментальные произведения крупной формы, выявляет основные тенденции белорусской музыки авангардного направления 1960–1990-х гг. [7]. В статьях Ю.Златковского [3] и Т.Мдивани [6] рассматриваются стилистические особенности музыки композитора В.Кузнецова, в творчестве которого музыка авангардного направления занимает значительное место. Вопрос использования духовых инструментов в музыке белорусских композиторов отмеченного направления до настоящего времени не получил должного рассмотрения. Цель представленной статьи – выявить особенности использования духовых инструментов в белорусской музыке авангардного направления.

В зарубежном искусствоведении одним из первых исследований новых выразительных исполнительских возможностей деревянных духовых инструментов является книга итальянского исследователя Б.Бартолоцци “New sounds for woodwind” [12]. В коллективной работе П.Веаля, К.-С.Манкопфа, В.Мотца и Т.Хуммеля “The Techniques of Oboe Playing” [13] сделана попытка полностью рассмотреть современные исполнительские возможности гобоя, а также его разновидностей – английского рожка, гобоя д’амур, мюзета in F и in Es, баритонового гобоя и гекельфона. Одним из первых русскоязычных исследований является работа Д.Смирнова “Современная трактовка деревянных духовых инструментов. Флейта” [11]. В работе российского исследователя К.Квашнина “Сонористика и исполнительство на духовых инструментах” [4] рассмотрена эволюция колористики в музыкальном искусстве, приведшая к возникновению в авангардной музыке целого направления – сонорики. Нетрадиционным исполнительским приемам и средствам выразительности в игре на духовых инструментах, широко используемым в авангардной музыке, украинский исследователь В.Апатский посвящает отдельную главу своей книги “Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства” [1]. Одной из последних работ, посвященных данной проблематике, является

работа российского исследователя В.Давыдовой “Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века (на примере жанров концерта и сонаты)” [2].

В авангардной музыке первой половины XX века, центральным элементом которой являлся двенадцатитоновый ряд (серия), не произошло существенных изменений в использовании композиторами духовых инструментов. Трансформации подвергся в основном лишь звукоинтонационный комплекс (замещение тональности, гармонии, мелодической горизонтали двенадцатитоновым рядом). Однако уже к середине XX века принцип рационального конструирования додекафонической техники начинает восприниматься композиторами как ограничение свободного проявления творческого сознания. Он сменяется новым подходом к музыке, где в качестве рациональных принципов выступают новые принципы структурирования музыкального материала. По мнению Т.Мдивани, именно в пятидесятые годы прошлого столетия “неклассическую рациональность” первой половины века сменила “новая неклассическая рациональность”, суть ее – организация наряду с рациональными элементами элементов нерациональных, которых не было в структуре неклассической (додекафонной) рациональности [5].

Значительные изменения претерпевают и отношения к характеристике звука, в частности духовых инструментов. Долгое время композиторы, исполнители, а также изготовители духовых инструментов стремились к некоему единому, удовлетворяющему всех эталону звучания. Будь то изобретение вентильного механизма для медных или системы Бема для деревянных духовых – все находки, улучшавшие характеристику звучания, точность интонирования, рано или поздно становились для музыкантов единым стандартом. Со второй половины XX века постоянный поиск нового усиливает интерес не только к разнообразным возможностям комбинаций звуков, но и к самому звуку, возможностям его разнообразного звучания – вплоть до шумовых эффектов. Само изменение тембровых характеристик звука становится структурной составляющей содержания музыкального произведения. Особенно ярко это проявилось в использовании деревянных духовых инструментов. Б.Бартолоцци в названной выше книге выделяет следующие новые исполнительские возможности деревянных духовых инструментов:

- унификация интонации натурального звукоряда на протяжении всего диапазона инструмента;
- тембральное разнообразие в исполнении одного и того же звука;
- исполнение аккордов, в состав которых входят звуки с однородным тембром;
- исполнение аккордов, в состав которых входят звуки с разнородными тембрами;
- унификация монофонических и полифонических возможностей исполнения звуков (через комбинирование звуков, переход от отдельных звуков к аккордам и наоборот), что позволяет создавать полифоническое движение голосов;
- исполнение музыкального материала с использованием меньших интервалов, чем это позволяет темперированная хроматическая шкала (расширение мелодических возможностей музыки);
- исполнение аккордов, в структуру которых входят четвертьтоновые звуки (расширение гармонических возможностей музыки).

Таким образом, новые возможности использования духовых инструментов в авангардной музыке дали толчок для развития композиторского творчества. Духовые инструменты в авангардной музыке предстали в совершенно новых, часто необычных качествах, что позволило существенно обогатить всю тембровую палитру сочинений.

Одним из наиболее последовательных и творчески плодотворных белорусских композиторов, работающих в области музыки авангардного направления, является В.Кузнецов, начало творческого пути которого приходится на конец 1980 – начало 1990-х гг. Рассматривая музыку В.Кузнецова, можно с уверенностью сказать, что наибольшая ее часть создана в области камерной музыки. Широкое применение в музыке авангардного направления В.Кузнецова находят духовые инструменты.

В произведении “Лента Мебиуса” для семи исполнителей (1991) В.Кузнецов использует три духовых инструмента – флейту, гобой и кларнет. В основе названия сочинения – геометрический парадокс, придуманный бельгийским математиком А.Мебиусом, при котором склеенная определенным образом лента при разрезании ее вдоль не распадается на две части, а образует один замкнутый круг. Лента Мебиуса – это

символ бесконечности вселенной, ее многогранности. Звуковысотная основа произведения – атонализм. Именно двенадцатитоновый ряд ассоциируется с математическим построением материи окружающего мира. Ритмические импровизации, встречающиеся в партиях духовых, клавирина и помпейских тарелочек разрушают ритмическую структуру сочинения, как бы показывая, что человек может видеть лишь часть реальности. Если своеобразной осью произведения является постоянно повторяющаяся в различных ритмических вариантах большая секунда алты *ре – ми* малой октавы, то флейта, гобой и кларнет заполняют верхний регистр фактуры. Тембр деревянных духовых отчетливо контрастирует со звучанием виолончели, заполняющей нижний регистр. Оба компонента музыкальной ткани при одновременном звучании находятся в разных регистрах. Это два разных мира, разделенных между собой. И только в кульминации намечается их взаимопроникновение: все инструменты исполняют секунду *ре – ми*, до этого их разделяющую. Таким образом, в данном произведении, несомненно, прослеживается драматургическая роль группы духовых инструментов.

В сочинении “Гетерофония” для трех исполнителей (1993) композитор использует гобой, а также струнные – скрипку и альт. При написании музыкального материала для

The image shows a musical score for three instruments: Oboe, Violin, and Viola. The Oboe part is written in the upper register and includes a 'x2' marking. The Violin and Viola parts are written in the lower register and include the instruction 'colla parte (Ob.)'. The score is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

гобая используется такая техника, как алеаторика (одна из техник авангардной музыки), суть которой – в свободной импровизации исполнителя, что позволяет музыкальному произведению звучать всегда несколько по-иному. Композитор дает лишь исходные указания – конкретные звуки, на основе которых исполнителю предоставляется возможность произвольно вести свою партию, а в сочетании с самостоятельными линиями других инструментов создается впечатление полной импровизационности:

Вторая часть произведения “Две притчи Франца Кафки” для семи исполнителей (1993) построена также с применением алеаторики. Именно данный вид техники позволил композитору художественно выразить эмоционально-психологическое состояние, которым проникнуто произведение. В сочинении используются три духовых инструмента – кларнет, фагот и тромбон. В первой же части произведения композитор применяет сонорную технику, построенную на доминировании фонической стороны, которая и становится основой выразительности музыкального материала. Здесь на первый план выходят красочность звучания, заполнение им пространства, и это позволяет утверждать, что духовые инструменты выполняют в данном случае выразительно-колористическую функцию.

Необычна запись партий в первой части: нотный текст разбит на “такты”, которые должны звучать по указанию автора четыре секунды, однако длительность нот точно не

The image shows a musical score for five instruments: Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trombone (Tn.), Viola (Ve.), and Cello (Ch.). The score is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notes are grouped into measures, and a 'p' dynamic marking is present. The score is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

обозначена – автор отказывается от штилей. Звуки в низких регистрах находятся в разных частях “такта”, приблизительную последовательность вступлений которых определяет сам исполнитель, подчиняясь все же их графическому размещению в партитуре:

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Таким приемом автор рисует картину ночной улицы, что и заложено в тексте вокальной партии: “Если гуляешь ночью по улице и навстречу бежит человек, он виден уже издали, – ведь улица идет в гору и на небе полная луна ...”

В сочинении “Патологические танцы” для 6 исполнителей и 12 инструментов (2005) музыканты разделены на две группы: фортепиано (клавесин) и контрабас с ударными; фагот, скрипка и кларнет. Первая часть (Allegro) написана в технике минимализма. Партии духовых инструментов в процессе игры претерпевают незначительные изменения. Фортепиано и контрабас исполняют один и тот же музыкальный материал, смещенный во времени, – эта так называемая “техника фазового сдвига” (вариация техники минимализма). Данный вид техники позволяет автору добиться у слушателя сумбурного, навязчивого ощущения происходящего.

Во второй части (Moderato) на фоне остиной партии контрабаса и клавесина, исполняющих один и тот же нотный материал, но уже без смещения (контрабас, сменив “партнера по танцам”, обрел, наконец, “долгожданный унисон”), кларнет и фагот вместе со скрипкой образуют здесь кластерные созвучия – рисуется картина обретения спокойствия.

В своих произведениях В.Кузнецов в партиях духовых инструментов использует ряд исполнительских приемов, характерных для западноевропейской авангардной музыки. Так, можно привести пример микрохроматики, примененной в произведении “Гетерофония”, – повышение или понижение звуков на четверть тона:

Сильнейший колористический эффект используется композитором в кульминационном разделе этого произведения – многоголосие в партии гобоя (Бартолоцци исполнение многоголосия на деревянных духовых называет мультифоникой [12]):

Трель (целотоновая, трехчетвертьтоновая и четвертьтоновая) одновременно трех нот с определенным временем звучания – приблизительно девять секунд – и количеством колебаний (14 раз) – это взгляд композитора на аккорд в исполнении гобоя как на красочное пятно.

Надо отметить, что данный исполнительский прием довольно сложен, им владеет далеко не каждый музыкант, и это характерно для белорусской исполнительской школы игры на духовых инструментах. В большинстве зарубежных стран многоголосная игра на духовых инструментах осваивается уже на первоначальном этапе обучения, произведения с многозвучными аккордами входят сегодня в обязательную программу практически всех европейских и американских духовых конкурсов. У нас же этим исполнительским

приемом владеет ограниченное количество музыкантов, что обусловлено рядом причин. В числе их – отсутствие устоявшейся методики обучения многоголосной игре на духовых инструментах; малодоступность качественных музыкальных инструментов, на которых возможно исполнение современных приемов игры.

Вместе с тем белорусские композиторы постепенно вводят широко известные в мировой исполнительской практике приемы игры на духовых инструментах.

В творчестве композитора В.Кузнецова можно найти пример использования духовых инструментов как шумовых. В произведении “Китч-музыка” (2000) автор эпизодически указывает духовым извлекать звуки из снятого с инструмента мундштука (трости, головки). Получается ни с чем не сравнимый шумовой, “ярмарочный” эффект – исполнители “кичатся” не только благородным тембром своих инструментов, но и “немузыкальным” звучанием.

Таким образом, проведенный анализ позволяет утверждать, что композитору присущи активное освоение авангардных новаций XX века и авторское преломление их в своем творчестве, активный поиск и широта подхода в решении творческих задач (композиторское письмо, приемы звукоизвлечения, нотация). В ходе анализа отдельных сочинений В.Кузнецова в области камерной музыки авангардного направления были выявлены следующие особенности использования духовых инструментов:

– широкое применение авангардных техник (двенадцатитоновый ряд, алеаторика, сонорика, минимализм);

– употребление нетрадиционных приемов игры: мультифоники (многоголосия), микрохроматики (повышение или понижение звуков на четверть тона), игры на мундштуке (трости, головке).

Данные выводы позволяют говорить о том, что использование более широких исполнительских возможностей духовых инструментов, тембровая гибкость, множественность звуковых трансформаций в совокупности с современными видами композиционной техники дают представление о духовых инструментах как об одном из важнейших средств, позволяющих авторам музыки воплотить самые смелые и новаторские замыслы.

1. *Апатский, В.Н.* Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособие / В.Н.Апатский. – Киев: Нац. муз. акад. Украины им. П.И.Чайковского, 2006. – 432 с.

2. *Давыдова, В.П.* Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века (на примере жанров концерта и сонаты): автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / В.П.Давыдова; Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В.Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2007. – 16 с.

3. *Златковский, Ю.* Музыка Вячеслава Кузнецова. Аспекты стиля / Ю.Златковский // Вести Белорусской государственной академии музыки: научно-теоретический журнал. – 2001. – № 1. – С. 34–44.

4. *Квашнин, К.А.* Сонористика и исполнительство на духовых инструментах / К.А.Квашнин. – Самара: Самарск. гос. акад. культуры и искусств, 2004. – 71 с.

5. *Мдивани, Т.* Западный рационализм в музыкальном мышлении XX века / Т.Мдивани. – Мн.: Бел. наука, 2003. – 327 с.

6. *Мдывані, Т.* Рысы музычнага стылю Вячаслава Кузняцова / Т.Мдывані // Весці Акадэміі навук Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 1994. – № 2. – С. 83–89.

7. *Савіцкая, В.* Авангардысцкія тэндэнцыі ў беларускай музыцы 60-х – пач. 90-х гадоў / В.Савіцкая // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі: зб. арт. / В.Савіцкая [і інш.]; гал. рэд. М.М.Заранок. – Мн., 1993. – Вып. 12. – С. 38–45.

8. *Сергіенка, Р.* Беларускі музычны авангард на рубяжы апошніх дзесяцігоддзяў XX стагоддзя: гукавышынная арганізацыя і сучасныя віды кампазітарскай тэхнікі / Р.Сергіенка // Музычная культура Беларусі: дыялогі часоў: матэрыялы VI навук. чытанняў памяці Л.С.Мухарынскай, Мінск, 4 красавіка 1997 г. / Беларус. дзярж. акад. музыкі; склад. і навук. рэд. І.Назіна. – Мн., 1997. – С. 143–150.

9. *Сергиенко, Р.* Белорусский музыкальный авангард в панораме культуры XX века / Р.Сергиенко // Научные труды Белорусской государственной академии музыки / УО “Белорусская государственная академия музыки”. – Мн., 2005. – Вып. 10: Музыка и глобализация культуры. – С. 121–131.

10. *Сергиенко Р.* Был ли авангард в белорусской музыке / Р.Сергиенко // Современный мир и национальные музыкальные культуры: материалы Междунар. науч. конф. “Национальные традиции и современность”, Минск, 5–7 окт. 2004 г. / БелИПК; науч. ред. В.П.Скороходов, Р.И.Сергиенко. – Мн., 2004. – С. 148–156.

11. *Смирнов, Д.* Современная трактовка деревянных духовых инструментов. Флейта / Д.Смирнов // Тексты [Электронный ресурс]. – 2005. – Режим доступа: <http://website.lineone.net/~dmitrismirnov/WoodFlute.htm>. – Дата доступа: 10.10.2006.

12. *Bartolozzi, B.* New sounds for woodwind / B.Bartolozzi. – London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1967. – 62 p.

13. *The Techniques of Oboe Playing / P.Veale [etc.].* – Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1994. – 181 p.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ