Фрагмент третій. Дещо про музику майбутнього.

У двадцятому столітті органічний саморозвиток культурних процесів був порушений штучним втручанням двох тоталітарних режимів. Обриви, затримки розвитку, гальмування новаційних художніх ідей привели до того, що у післявоєнній Західній Європі, а дещо пізніше і у східноєвропейських країнах соціалістичного табору виникала ситуація так званої нульової позначки. Рухаючись вперед, доводилося одночасно переглядати і тримати в активному стані викривлений і спаплюжений минулий досвід. Однак такий перегляд був плідним до того часу, поки були живі свідки трагічних подій періоду Третього рейху і сталінської доби.

Для нового композиторського покоління, яке зараз вступає і вже вступило у життя, навіть Радянський Союз, в якому жили їх батьки і вчителі, став мало знайомою історію. Філософи і знавці людських душ, які розкривають сенс сократівської формули «пізнай себе», радять на кожному життєвому повороті задаватися питанням, хто ми є насправді? Для відповіді на нього перш за все треба вирішити, ким ми вже не є. Одразу хочеться відповісти, що ми безумовно вже не є радянськими людьми, не живемо у добу хрущовської відлиги і горбачовської перебудови, і навіть помаранчева революція вже залишилася позаду. Минулому, яким би воно не було, завжди треба віддавати належне, бо це той неповторний досвід, який складає зміст людського життя. Однак його обов'язково треба відпускати, щоб рухатися далі. Цей основоположний закон відомий всім митцям. Слідували йому також українські композитори, твори яких записані у звуковому альбомі Бориса Деменка. Ніхто з тих, хто вже закінчив свій шлях, і з тих, хто плідно працює сьогодні, не повторював і не повторює себе самого, тобто не повертається до власного минулого.

Хтось може зізнаватися, що сьогоднішня музика Сільвестрова їм подобається менше, ніж Сільвестров часів його молодості. Однак на мою думку те, що пише тепер Сільвестров, відповідає формулі, яку свого часу виголосив Ріхард Вагнер. Це є дійсно музика майбутнього, яка відкриває для нас таїну простоти і секрет абсолютної творчої свободи.

У кривавому XX сторіччі людям здавалося, що наш цивілізований світ, у якому стільки безглуздя, негараздів і протиріч, стрімко несеться у прірву безвиході. Щоб спасти його від загибелі, у XXI столітті повинно сформуватися нове сприйняття Бога, Всесвіту, Людини, сенсу людського існування. Людство має потребу в універсальних світоглядних концепціях позитивного характеру, побудованих на довірі до життя і до його благодатної основи. Треба повернути слову гармонія його прямий сенс. І дуже ймовірно, що на відміну від руйнації тональності і емансипації дисонансу, якою позначилися революційні зрушення у музиці минулого століття, ми вже стаємо свідками протилежного процесу: емансипації консонансу. У всякому разі варто довіритися тим новим істинам, закодованим у музичних посланнях, з якими до нас звертається сьогоднішній Валентин Сільвестров.

---

1. Неллі Корнієнко. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса. – Київ 2008. – 246 с.

Володимир АПАТСЬКИЙ,
член-кореспондент АМУ
доктор мистецтвознавства, професор

БАГАТОЗВУЧЧЯ В СУЧАСНОМУ ДУХОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

Найзначнішим відкриттям у галузі виразових можливостей духових інструментів є духове багатозвуччя. Звичайно його пов'язують з ім'ям Бруно Бартолоцці, який у 1967 році опублікував книгу «Нове звучання дерев'яних духових музичних інструментах» [1]. Проте цей виконавський прийом

використовувався деякими духовиками вже з давніх часів. Французький валторніст Ежен Вів'є, котрий згадується Г. Берліозом у його листі від 1842 р., був здатен видобувати на інструменті відразу кілька звуків різної висоти. Подібною технікою володіли й інші виконавці на духових інструментах. Той самий Берліоз писав про тромбоніста штутгардського оркестру: «Пан Шраде в одній фантазії, яку він виконував у Штутгарті, …видобув на фермато відразу чотири звуки сі-бемольного домінант-септакорду: мі-бемоль, ля, до, фа. Справа акустиків дати пояснення цьому новому феномену резонанса всередині труби, що звучить, а музикантів – добре його вивчити і користуватися ним, якщо з'явиться нагода» [2]. Ще раніше, у 1985 р., К.-М. Вебер написав концертино для валторни з оркестром, яке вимагає від виконавця гри акордами.

Ці факти свідчать про те, що техніка багатозвуччя була відома духовикам з давніх часів. Пізніше вона була забута, сьогодні відкривається знову. В наші дні відродження старих концертних традицій спонукає духовиків шукати нових засобів виразності. Це й призвело до повторного «відкриття» багатозвуччя, яке в наш час розцінюється як один з найбільш перспективних напрямків подальшого розвитку виразових можливостей духових інструментів.

Існують різні види і способи досягнення багатозвуччя на духових інструментах. Найпростішим є «ефект волинки», який можна отримати на гобої та фаготі. Поруч із тростиною інструмента виконавець росташовує на губах іще одну тростину. Спрямовуючи повітря, він водночас примушує звучати й інструмент, і тростину, яка виконує роль волиночного бурдона. Найкращі результати досягаються при щільному розташуванні обох голосів.

Цікаві багатозвучні ефекти можна отримати за рахунок одночасного звучання інструмента і голосу музиканта. Голосові зв'язки здатні коливатися за двох умов:

1. Коли повітря із порожнини рота потрапляє крізь мундштук чи тростину в інструмент.

2. Коли частка повітря виходить крізь вузький отвір у кутку рота назовні (музикант при цьому трошки відхиляє голову вбік).

У другому варіанті звучання голосу відчувається більше. Звуки, що видобуваються першим способом, позначаються в нотах знаком ; звуки, що видобуваються другим способом, – знаком Поєднуючи гру зі співом, можна видобувати різні інтервали: унісони, квінти, октави та ін. Спочатку треба окремо видобути звук на інструменті, а потім голосом. Голос підключається на одну-дві секунди на тлі затриманого звуку інструмента. Завдяки тренуванню стає можливим одночасне видобування обох звуків, різноманітні комбінації інструмента і голосу. Якщо голос і інструмент утворюють секунду, з'являється дуже цікавий звук, схожий на frullato.

Сполучення звуку інструмента з голосом здатне за певних обставин створювати акорд, який виникає за рахунок так званого різницевого тону. Якщо одночасно звучать два досить гучні звуки, вони породжують ще два звуки. Частота одного з них дорівнює сумі частот двох вихідних звуків, завдяки чому він зветься сумарним. Частота другого звука (різницевого) дорівнює різниці частот первісних звуків. Наприклад, при частоті двох первісних (вихідних) звуків 500 і 600 Гц і достатньої їх гучності вухо сприймає третій різницевий звук з частотою 100 Гц (600 – 500 = 100). Сумарний звук погано сприймається вухом, а різницевий – ясно і чітко. У смичковому виконавстві різницеві звуки відкрив Дж. Тартіні («треті звуки Тартіні»). Деякі скрипалі вживають їх для доброї настройки інтервалів. «Якщо ви не чуєте баса, – казав своїм учням Тартіні, – це означає, що ваші терції або сексти є інтонаційно недосконалими» [3].

На техніку багатозвуччя з різницевими тонами розраховане вже згадуване концертино Вебера для валторни з оркестром. Ось як описує її В. Буяновський: «Видобуваючи один звук на валторні, виконавець співає голосом інший, і якщо йому вдається отримати чистий інтервал між ними, рівний терції, квінті або ще будь-якому іншому інтервалу, який є в натуральному звукоряді, можна почути звучання цілого акорду» [4].

На дерев'яних інструментах можна досягти багатозвуччя і без допомоги голосових зв'язок. Звичайний звук духового інструмента складається з основного тону й обертонів, які в нашому сприйнятті зливаються в один звук складного тембру. Певна настройка звуковидобуваючого апарату

(передусім відповідна робота губ та дихання) або застосування спеціальної аплікатури дозволяють видобувати на одному духовому інструменті відразу кілька звуків. У видобутому акорді можна підрахувати кількість голосів і навіть записати їх висоту.

Акустичний феномен багатозвуччя на одноканальному духовому інструменті важко пояснити з позиції традиційної акустики. Можна припустити, що цей ефект виникає внаслідок неточного ділення звукової хвилі в каналі інструмента. Під час активного творення вихідного звука (передування) хвиля ділиться наполовину і виникає звук октавою вище від першого. Якщо в цей час губи виявляються у проміжному стані (відірвалися від вихідного положення і не досягли кінцевого), може виникнути звук, схожий на хриплий кікс. Вслухавшись у цей звук, можна переконатися в тому, що він складається з кількох звуків, які сприймаються нашим слухом роздільно.

Того ж результату можна досягти, застосовуючи спеціально підібрані аплікатури. Відчиняючи октавний отвір, розташування якого на каналі ствола точно розраховано, можна отримати звук октавою вище від вихідного. Якщо ж октавний отвір зсунуто зі свого акустично виправданого місця, його відкриття здатне призвести до інших наслідків. Неспівпадання отвору з вузлами стоячої хвилі здатне, як і неточне передування, призвести до ослаблення деяких обертонів і значного посилення інших. Останні стають чутними роздільно й утворюють акорд.

Акорди, отримані таким чином, можуть мати різне забарвлення і характер звучання. Бартолоцці розрізняє три групи акордів: однорідні, різкі й акорди з домішкою різницевих (за термінологією Бартолоцці, диференціальних) тонів.

В основі різких акордів лежать два звуки, що утворюють інтервал, близький до півтону. Ці звуки разом зі своїми обертонами утворюють гостро дисонуючий, різкий акорд. Дисонанси здатні породжувати биття, яке ще більше дратує слух. Цей феномен Бартолоцці позначив терміном «зламаний звук» (у нотах він позначається знаком ▬).

У деяких випадках можуть виникати складні акорди, які включають в себе і зламані, і різницеві звуки та їхні гармоніки.

Однорідні акорди в тихих нюансах звучать м'яко, округло, дуже колоритно та характерно. Зламані акорди в гучних нюансах звучать надзвичайно різко і напружено. Змішані акорди добре звучать у всіх нюансах. При винахідливому використанні вони здатні створювати дуже тонкі колористичні ефекти.

Навіть один вдало застосований акорд здатен створювати дуже яскраве враження. Ще більшу виразність мають послідовності акордів, величезний фонічний потенціал яких надає сонорній композиторській техніці необмежених можливостей.

Дерев'яні інструменти мають незліченну кількість аплікатурних комбінацій. Деякі з них дають тільки один звук (Бартолоцці називає їх одновалентними). Інші – тільки акорд. Численні аплікатури здатні давати як один звук, так і акорди (за термінологією Бартолоцці – багатовалентні аплікатури). Деякі аплікатури дають можливість за допомогою змін у роботі губ і дихання отримувати три різних акорди.

Виконавець має можливість утворювати різноманітні сполучення акордів з простими звуками. Наприклад, він здатний узяти основний звук, потім, не змінюючи аплікатури, послідовно видобути три різні акорди і завершити комбінацію одинарним передуванням у середню або верхню гармоніку останнього акорду.

Композитор, який бажає отримати акорд, позначає в нотному тексті кількість і висоту звуків, які його утворюють. Над акордом вказується аплікатура й умовні знаки, які визначають відповідну роботу губ та дихання.

При цьому користуються такими умовними позначеннями[1]:

Тиск губ:

– зменшення напруги губ;

[1]Ці позначення, розроблені Бартолоцці, використовуються багатьма сучасними композиторами.

– невелике зменшення напруги губ;

– дуже мала напруга губ;

– посилена напруга губ;

– трохи посилена напруга губ;

– дуже велика напруга губ.

Тиск дихання:

N.Pr. – нормальний тиск дихання;

M.Pr. – великий тиск дихання;

P.Pr. – малий тиск дихання;

A.Pr. – посилення тиску дихання;

D.Pr. – послаблення тиску дихання.

Розташування губ на тростині:

– нормальне розташування;

– близьке або далеке розташування губ від кінця тростини;

– близьке або далеке розташування губ від основи тростини;

– цей знак вказує на те, що інструмент треба нахилити вниз таким чином, щоб нижня губа була здатна міцно натискати на тростину. Цей спосіб найчастіше вживається при грі на кларнеті.

При грі на флейті на ступінь відкриття губної щілини вказують такі знаки:

– губи з великим отвором (як для нижнього регістра);

– губи з дуже великим отвором і повністю розслаблені;

– губи з помірним отвором (як при грі в середньому регістрі);

– губи з маленьким отвором (як при грі у високому регістрі);

– губи з дуже малим отвором (як при грі у найвищому регістрі);

N. – треба повернутися до звичайного режиму гри.

---

1. Bartalozzi B. New sounds for woodwind. – London, 1967.
2. Берлиоз Г. Мемуары. – М., 1967. – С. 349.
3. Див.: Гинзбург Л. Джузеппе Тартини. – М., 1969. – С. 162.
4. Буяновский В. Валторна. – М., 1971. – С. 34.