

*Варакута В. М.*

## **Темброве мислення диригента оркестру**

*Вперше в методичній літературі з диригування автор статті порушує проблему комплексного тембрового мислення, що включає аспекти: сприйняття характеру музики, тембрової експресії, характеру тематизму, художньої образності в процесі розвитку драматургії виконуваного твору, а також історичних етапів еволюції тембру в оркестрових стилях різних епох – від Класицизму – до сучасного Модерну.*

*Ключові слова: тембр, темброва експресія, характер тематизму, образність, концепція твору, темброва еволюція.*

*Актуальність дослідження.* На перше місце серед усіх засобів впливу на сприйняття музики академік Б. Асаф'єв, як відомо, ставив тембр.

Професія диригента пов'язана з масштабним інструментальним різнобарв'ям оркестру, і тому передбачає добре розвинений тембральний слух. Через виразність колориту оркестрової звучності, що надихає виконавця, розкривається зміст твору, його драматургія. Тому тембр - дуже важливий засіб музичної виразності. Це підтверджується рядом факторів з оркестрової практики.

За допомогою тембру можна виділити особливу виразність окремих елементів музичного твору, будь-то мелодія, бас, акорд, відмежування фрази або цілої частини, послаблення або підсилення контрастів тощо. Тому тембральний слух диригента покликаний відрізнити розмаїття відтінків тембру, окремих інструментів оркестру і його груп.

Тембр – складова комплексу виконавських виражальних засобів, до яких входять: звуковисотна інтонація, динаміка, темп, ритм, штрихи, утворюючи цілісність оркестрової звучності. Роль тембру в цьому комплексі – це одухотвореність образу, його внутрішнє багатство, відтінки настрою, поетичність, в окремих випадках – емоційна насиченість, рельєфність мелодії та окремих її деталей. Ці різноманітні, різнопланові змістовно-виражальні можливості тембру обумовлюють величезний діапазон творчого, виконавського прочитання диригентом оркестрової партитури.

Тембр – найнеобхідніший компонент драматургії твору, побудови та розвитку музичної форми. Він є носієм характерних, добре пізнаваних смислових ліній партитури. Як засіб музичної драматургії, тембр використовується композиторами для розширення образної сфери та перебігу емоційних настроїв, переживань.

Композитори різних епох завжди надавали великої уваги тембру.

Ілюстрацією еволюції використання художніх можливостей тембру може слугувати порівняння партитур старовинних і сучасних оркестрових творів.

Так, Клаудіо Монтеверді (1567-1643) одним із перших застосовує *glissando* на тромбоні, *pizzicato* та подвійний штрих у струнних, саме як тембральні барви. Пізніше, Жан Філіп Рамо (1683-1764), з метою більш витонченої оркестрової виразності та темброво-колеристичної свіжості звучання, утворює шестизвуччя дерев'яних духових інструментів, застосовує більш чітке розподілення інструментів на мелодійні, акомпануючі та педальні, вводить у партитуру групу мідних духових – валторни, труби, – як тембральні барви.

І. С. Бах, Ф. Гендель, Й. Гайдн, В. А. Моцарт доручають мідним духовим, разом з ударними інструментами, функцію фанфар як підсилюючий тембральний засіб в *tutti* та акцентованих моментах. Багатьма іншими композиторами тих епох ведеться пошук застосування тембру для відтворення картин природи, фантастики, різних почуттів, настроїв, гумору, іронії, картин народного побуту тощо.

Оркестр Л. Бетховена, що відображає пафос масовій аудиторії, підпорядкований, перш за все, передачі ідей, неймовірно заряджений як емоційно так і ритмічно, вже не може обмежитися тільки раніше використовуваними колоритними засобами. Нові бетховенські драматургічні завдання вимагають і відповідних тембральних

фарб: від розширеного складу мідної духової групи (тромбони) та дерев'яної (контрафагот), до введення, як рівноправного учасника симфонічного дійства, хору (Симфонія № 9), що тембрально дуже підсилює ефектність драматургічного розвитку і його вплив на сприйняття слухачською аудиторією.

У композиторів романтичного стилю (К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Г. Берліоза, ін.) на першому плані звучать колористичні якості інструментів. У творах цих авторів тембр виконує драматургічну функцію, як головний засіб у розкритті найвитончених почуттів людини (ліричних, драматичних, споглядальних, скорботних, радісних та ін.).

Володіючи виключно чутливим тембральним слухом, К.М. Вебер виявив невичерпну винахідливість у використанні оркестрових засобів. Яскрава сценічність, мальовничість, використання «лейттембрів» валторни, відкриття нових тембральних можливостей у низькому регістрі кларнета і флейти, індивідуальність тембру високих та низьких звуків струнних інструментів, сурдин і *divisi* скрипок в опері «Евріанта», зробило веберівські партитури неперевершеними в музиці епохи зародження романтичних ідей, а разом і в мистецтві інструментовки.

Г. Берліоз широко використовував характерні якості тембру різних струн, прийом унісону мідних духових (для тем підкреслено урочистого характеру). Нової

темброво-змістовної функції він надає ударним інструментам. У нього зустрічаємо унікальний приклад сольного використання чотирьох литавр. Настроєні в акорд, вони виконують програмну функцію – звукозображальну (заключний розділ третьої частини «Фантастичної симфонії»). Тембр ударних інструментів стає у Берліоза носієм самої музичної ідеї.

Досконале знання можливостей оркестрових інструментів дозволили М. І. Глінці створити велику кількість вельми оригінальних тембрових сполучень. Йдеться про поєднання колориту різних компонентів фактури, а не лише про утворення формально-складових тембрових сполучень. Так, наприклад, для отримання чарівно-казкового колориту в четвертій дії опери «Руслан і Людмила» Глінка застосовує легкі флажолетні акорди арфи, у поєднанні з нижнім тембром скляної гармоніки. Використовуючи всю складну систему оркестрових тембрів, тембрових кульмінацій, динамічних нагнітань, включень та відключень як окремих інструментів, так і цілих груп, М. Глінка в «Камаринській» створює яскраве вираження розвинутого дійства.

П. І. Чайковський дуже широко застосовує тембр як драматургічний засіб. В його творчості драматургія тембрів – це і посилення емоційної напруги, і психологічний стан дійових осіб (опера), і філософські роздуми (скорботні, зосереджені тощо). Середовищем, у якому задуми ком-

позитора втілювались у найвищі форми та досягали величезної сили впливу на слухача, був оркестр з його колосальними тембровими можливостями. Велике значення Чайковський надавав тембрам духових інструментів. Наприклад, солююча валторна або унісон валторн (початок Першого фортепіанного концерту b-moll), солюючий гобой (Симфонія № 4, II частина), фанфарний сигнал двох труб («Італійське каприччіо»), ін. Завдяки такій інструментовці музика Чайковського має чітко виражений, образно-барвистий характер оркестрової звучності.

Великої уваги надавав тембрам і С. В. Рахманінов. В його партитурах – розмаїття зміни тембрів, регістрів, чітке розподілення функцій між певними групами інструментів, вміння економно й художньо доцільно застосовувати оркестрові барви та засоби. Для передачі фантастичних образів містики, Рахманінов застосовує сурдину мідних духових та струнних інструментів, а гугнявий тембр засурдинених альтів вельми влучно передає образ «смерті» в «Симфонічних танцях». Звучання низького регістру дерев'яних духових, введення в партитуру саксофона (як імітацію людського голосу), різноманітне колористичне комбінування ударних інструментів і багато інших прийомів виконують драматургічно змістовну функцію в його творах.

Експресіоністичність музики О. Скрябіна пояснює використання тембру групи

мідних духових як основного динамічного фактора. Тематизм «Поєми екстазу», ніби народжений для мідних інструментів, зокрема, для труби соло. Тембр, як змістовно дуже важливий засіб, Скрябін застосовує в «Поємі екстазу» (тембри органу та дзвона). А у партитурі симфонічної поеми «Прометей» з'являються хор, солююче фортепіано (як інструмент-барва) та величезний склад оркестру.

Пізніше, для відображення музичними засобами голосів живої природи, самого життя, композитори застосовують тембри багатоголосного оркестру більш різноманітно та витончено. Наприклад, О. Мессін, щоб створити ефект голосів весни, пташиного співу, цвітіння та радощів життя, в партитурі «Пробудження птахів» для фортепіано з оркестром змальовує 38 назв голосів птахів. І. Стравінський і Б. Барток використовують угорські цимбали як яскраву колоритну барву. Ці композитори демонструють і зовсім нову трактовку групи ударних. Особливість їхнього тлумачення ударних, – це тенденція до розширення тембрового діапазону оркестровими засобами за рахунок винахідливості звуковидобування, переконливо доводячи своїм мистецтвом, що ударні інструменти можуть успішно виступати в найрізноманітніших комбінуваннях з іншими тембрами. Наприклад, І. Стравінський в партитурі «Орфея» поєднує низький регістр арфи (біля резонатора) з литаврами. При цьому

арфа і литаври записані шістнадцятими. Ця басова комбінація збільшує точність атаки звука у литавр.

Д. Шостакович з мистецькою вишуканістю використовував експресивні можливості тембру ударних, зокрема, як певну змістовну барву (перший вступ малого барабана в темі нашестя із Сьомої симфонії, довга «прощальна» кода П'ятнадцятої симфонії, ін.). Цікаві приклади використання тембру ударних знаходимо у А. Хачатуряна. Ця група у нього досить велика (початок Третьої симфонії, струнні, підкріплені там-тамом та об'єднані з ним у tremolo). Велика щодо змістовного навантаження роль відводиться тембру ударних (у поєднанні зі струнними) в «Кармен-сюїті» Ж. Бізе – Р. Щедрина, де ця група повністю незалежна, не прив'язана фактурно до інших інструментів. У скрипковому концерті № 2 А. Шнітке солююча скрипка часто об'єднується з ударними ансамблями.

Прикладів цілеспрямованого, осмислено-змістовного використання різних тембрів та їх комбінацій безліч. Але зрозуміло, що вже на початку ХХ ст. колористичні межі симфонічного оркестру почали інтенсивно розширюватись, значно збільшився масштаб використання тембрового потенціалу симфонічного оркестру; з'являються нові ударні інструменти, удосконалюються старі, що використовуються тепер у різноманітних ансамблевих сполученнях.

Значно розширилися і прийоми звуковидобування на духових інструментах. Широкого застосування набули прийоми *glissando*, *frullato*, різні типи *tremolo*, прості і подвійні трелі, гра на одних клапанах, на мундштуці, «спів» в інструмент та підсилення слабких звучностей (наприклад, деяких акордів) за допомогою мікрофона.

Чимало прийомів на срунних інструментах мають ударний ефект (сильне *sul ponticello*, *collegno*), що тембрально зближує їх з ударними.

Тембр *campanelli* у поєднанні з вібрафоном, близький до тембру челести й фортепіано, що дозволяє об'єднати їх в єдину темброву групу.

Більшість ударних інструментів змінюють свій тембр в залежності від того, в який спосіб, – чим і де видобувається звук (удари по тарілці литавровою паличкою, паличкою із твердого фільцу, із губки, дерева, металу тощо).

Способи звуковидобування суттєво впливають і на характер тембру тарілки. Тембр змінюється також і в залежності від місця удару (по краю, в середній частині) корпусу інструмента.

Музика, за своєю змістовністю, природно, має певну темброво-кolorистичну забарвленість.

Тембровий фактор відіграє особливу роль і у відтворенні поліфонічного тематизму, виконуючи діалогічну функцію у співставленні контрапунктичних ліній.

Отже, тембр не тільки характеризує образ, думку, настрій, відтворює почуття, але є засобом артикулювання складових мелодичної структури музичного твору. Диригенту необхідно розуміти, що характер будь-якої теми тісно пов'язаний з манерою виконавського вимовлення в темброво-інтонаційних обрисах звучності як окремих інструментів, оркестрових груп, так і цілого оркестру. Тобто тембр – критерій зіграності ансамблю в будь-якому кількісному складі оркестрантів.

Названі складові розкривають в музиці її емоційний та естетичний зміст, відображають художній смак і культуру диригента, якому необхідна гострота емоційної реакції на перебіг тембральної модифікації при відторенні відповідного потенціалу партитури.

Адже тембр суттєво впливає на динаміко-кінетичну сторону музичного твору і тим самим значно підвищує його семантичну наповненість одухотворено-живого виконання твору в кожному жанрі чи стилі.

Образність, що досягається за допомогою колориту, є дуже сильним драматургічним засобом. Динамічна, темпова напруженість, звукова перспектива, – усі ці чинники відбиваються в оркестрі як реальні колористичні фарби, презентуючи тембральні можливості сучасного інструментального складу симфонічного оркестру. До останніх належать також технологічні виражальні засоби, що виконують

не менш важливу функцію тембру, тісно пов'язану зі звуковидобуванням: характер атакування звуків, вібрація, звуковедення, міра витримування звучності тощо. Диригенту треба враховувати також, що в різних інструментів час атаки звук різний; так, дерев'яним духовим потрібно більше часу, ніж смичковим. Відомо, що атака звука буває різною: м'якою, різкою, чіткою і т.п. Це накладає свій відбиток на сприйнятті тембру. Кожна лінія оркестрової групи або сольна партія – це не тільки тембро-образ, колорит, а частина цілого, що сприяє в розкритті цілісної виконавської концепції музичного твору.

Крім сказаного, диригент повинен також враховувати, що на художнє враження від тембру впливає і чіткість штриха – як своєрідної «дикції», віртуозного виголошення інтонації.

В історії музичного творення відомо чимало прикладів звернення композиторів до тембрів народних інструментів з метою кращого виявлення суті змісту або образності музики.

Наприклад, В.А. Моцарт використовує мандоліну в опері «Дон Жуан», а Дж. Россіні – гітару у опері «Севільський цирульник»; Дж. Верді залучає невеличкий оркестр італійських народних інструментів

в опері «Отелло» (хор поселян розважає стурбовану Дездемону); П. І. Чайковський у Другій сюїті вводить гармошку в склад симфонічного оркестру і т.п.; Н. Римський-Корсаков в опері «Травнева ніч» імітує бандуру звуками фортепіано в поєднанні з арфою; М. Глінка відтворює звуки балайки грою смичкової групи *pizzicato*. Подібних прикладів багато.

Сказане адресується, впершу чергу, диригентам-початківцям, з метою удосконалення фахового професіонального слуху, який би дозволив чути музичну тканину партитури разом: як по вертикалі, так і по горизонталі, з усіма відтінками «тембрової експресії» (Б. Асаф'єв). Це допоможе у відтворенні всієї повноти художньо довершеного виконання музичного твору.

### Література

1. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асаф'єв // Избр. труды. – Т. 5. – М., 1957. – 324 с.
2. Давидов М. А. «Тези доповідей Всеукраїнської науково-теоретичної конференції» НМАУ ім. П. І. Чайковського. - К., 2005, С. 3-13.
3. Лашенко А.П. Хорова культура: аспекти вивчення і розвитку. / А. П. Лашенко. - К., 2008. - 286 с.

*Впервые в методической литературе по дирижированию автор данной статьи поднимает проблему комплексного тембрового мышления, которое включает аспекты: восприятие характера музыки, тембровой экспрессии, характера тематизма, художественной образности в процессе развития драматургии исполняемого произведения, а также исторических этапов эволюции тембра в оркестровых стилях разных эпох – от Классицизма, – до современного Модерна.*

*Ключевые слова: тембр, тембровая экспрессия, характер тематизма, образность, концепция произведения, тембровая эволюция.*

*For the first time in the methodical literature on conducting the author of this article raises the problem of complex timbre thinking, which includes aspects: the perception of the nature of the music, the timbre of expression, the nature of the theme, artistic imagery in the process of development drama executable work, as well as historical stages of evolution of the tone in orchestral styles of different epochs - from Classical to modern.*

*Key words: timbre, timbre expression, the nature of the theme, the imagery, the concept works, timbre evolution.*