Московская региональная научно-практическая конференция «Совершенствование музыкально-образовательного процесса в ДШИ и ДМШ на основе цифровых технологий», 27-29 марта 2015 года. Секция «Музыкальное содержание» (ДШИ им. Н.Г. Рубинштейна)

МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР
Компьютерные мультимедийные технологии и электронные музыкальные инструменты
REC
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ г. Москвы

Автор: **Литвинова Татьяна Александровна,** кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, преподаватель ССМШ при консерватории

Доклад: **Содержательный аспект музыки в тембровом сольфеджио**

Одним из важнейших и интереснейших компонентов в аспекте содержательности музыкального языка является *тембр. «Тембровая сфера,* – писал Б.В. Асафьев, – *безгранична в своей выразительности»*[1].

[1] *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. С. 139.

Асафьев также справедливо предостерегал против развития абстрактного тембрового слуха, противопоставляя ему *«интонационно-тембровый»*[2]. Тем самым подчеркивая, что умение различать тембры инструментов не должно превращаться в самоцель: нужно уметь не только отличить тембр, но и выявить, почему композитор избрал тот или иной вариант звучания.

[2] *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. С. 2.

В разборе особенностей звучания должны быть отражены акустическая и содержательная характеристики. Акустическая (фоническая) раскрывает роль различных темброобразующих факторов музыкального языка. Она включает различение инструментов, определение регистровых, громкостных особенностей, дифференциацию на короткозвучные и долгозвучные инструменты, отражающую особенности артикуляции. Освещаться может какой-либо один ведущий параметр (например, регистровый) или несколько.

Содержательная характеристика касается оценки звучания на основе возможных ассоциаций с температурными, визуальными, световыми, пространственными, цветовыми, осязательными представлениями, выражаемыми посредством синестезийных метафор. Могут быть использованы основные характеристики звучания, отражаемых в следующих парах антонимов, которые можно разделить следующие группы:

1) тяжелый – легкий, темный – светлый, плотный – прозрачный, густой – разреженный; 2) связный – прерывистый, размытый – ясноразличимый, мягкий – резкий, звенящий – стучащий, долгозвучный – короткозвучный; 3) матовый – блестящий, глухой – звонкий, шипящий – скрипучий; 4) близкий – отдаленный, теплый – холодный; 5) эмоциональный – спокойный, драматический-лирический.

Пары, отражающие внемузыкальные ассоциации, в какой-то мере дублируют друг друга: матовый чаще глухой, мягкий; а блестящий – звонкий, резкий. Содержательная характеристика также предполагает определение выразительного значения данного звучания, объяснения цели обращения композитора к данному солирующему инструменту или их сочетанию.

Закрепленность за инструментальным тембром определенного характера музыки выразилась в формировании характерных амплуа инструментов. *«Из всех выразительных средств,* – читаем у тонкого знатока оркестра Г. Дмитриева, – *тембр оркестрового инструмента, его трактовка, пожалуй, наиболее легко и естественно могут обретать переносное значение»*[3].

[3] *Дмитриев, Г.* О драматургической выразительности оркестрового письма. – М.: Советский композитор, 1981. С. 136.

Изучение инструментального тембра как средства образной выразительности, расширение представлений о «звуковых портретах» инструментов – основная задача тембрового сольфеджио.

«Тембровые амплуа» (термин Е.А. Ручьевской)[4] определяются особенностями тембра, техническими возможностями инструмента, характером его движения, типом интонации. В европейской инструментальной традиции сложились определенные амплуа практически каждого оркестрового инструмента. Холодноватый, чистый, прозрачный тембр флейты – непременный спутник пасторальной образной сферы светлых женских образов. Характерное звучание гобоя и кларнета традиционно связано с воплощением грусти, печали, они также могут трактоваться как пасторальные, а также и как ориентальные инструменты. Фагот используется в своем характеристическом буффонном амплуа, но и как лирический инструмент. Теплота и напевность звучания струнных смычковых часто ассоциируется с благородными чувствами и помыслами.

[4] *Ручьевская, Е.А*. Функции музыкальной темы. – Л.: Музыка, 1977. С. 102.

Вместе с тем прослеживается историческая тенденция развития *«от узкоассоциативных амплуа – ко все большей свободе, к многозначности и*

абстрактности»[5]. Так, в музыке Шостаковича и других композиторов XX века тембры флейты, гобоя, кларнета, фагота помогают выразить скорбные состояния, трагические предчувствия.

[5] *Дмитриев, Г.* О драматургической выразительности оркестрового письма. – М.: Советский композитор, 1981. С. 136.

Следовательно, музыкальный материал для тембрового диктанта и тембрового слухового анализа должен представлять инструмент с разных сторон. Для этого можно рекомендовать использовать мелодии различного характера в исполнении одного и того же инструмента [6].

[6] *Литвинова, Т.А.* Тембровое сольфеджио. Учебное пособие по развитию тембрового слуха. – СПб: Союз художников, 2013.

Кроме передачи эмоциональных состояний, инструментальный тембр может имитировать звучание музыкальных инструментов, звуки окружающего мира, реализуя звукоподражательную функцию. Имитация характерных национальных инструментов (таких как гитара, кастаньеты, мандолина, балалайка и т.д.) проясняет локальный колорит.

Тембровые характеристики могут ассоциативно связываться с определенным жанром или исполнительским составом (гитара и мандолина – с серенадой, медные духовые и ударные – с маршем, гобой и кларнет – с пасторалью, орган – с католической духовной музыкой и др.).

Кроме стандартного соответствия тембра и образа, тембра и жанра в музыке встречается и противоречие, нарочитое несоответствие между инструментом и характером музыки, используемое композиторами как специальное художественное средство. Вспомним выбор инструментов в «Танце балерины» в балете «Петрушка» Стравинского. Это корнет, исполняющий мелодию, и аккомпанирующий ему малый барабан –

сочетание, традиционное для марша, но не для танца. Инструментальный тембр, как правило, взаимодействует с другими выразительными средствами, создавая общий характер звучания, который можно назвать тембром в широком смысле слова. Можно проследить характерные комплексы выразительных средств, выработанные (прежде всего в рамках музыки композиторов-романтиков) для типовых образных сфер: воинственной, сказочной, фантастической, пасторальной, ориентальной и др.

Для выражения воинственных, так называемых «тем злых сил», традиционно используется следующее сочетание языковых компонентов: минорное наклонение, унисонное или октавное изложение темы, тембры медных духовых или tutti оркестра, монолинейная фактура, динамика *F* или *FF,* маршевость, фанфарные интонации, средний темп, низкий или средний регистры. Хрестоматийные примеры – тема вражды из балета Прокофьева «Ромео и Джульетта», тема Шахриара из «Шехерезады» Римского-Корсакова.

В знаменитом Марше Черномора из оперы Глинки «Руслан и Людмила» – воинственность не настоящая, сказочная, «не страшная». Тема состоит из двух контрастных частей, в первой используется комплекс из громкой динамики, монолинейной фактуры, октавного изложения в среднем и низком регистрах, а во втором – на смену приходят тембры скрипок и колокольчиков, нюанс *P* и изложение аккордами в высоком регистре.

Колокольчики – звенящий тембр, традиционно связываемый со сказочной образностью, так же, как и челеста, арфа, треугольник. Здесь нельзя не вспомнить звуковой образ Феи Серебра (мелодия у колокольчиков и фортепиано) из балета «Спящая красавица» Чайковского, тему Звездочета (мелодия у скрипок pizzicato, продублированная колокольчиками) из оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова.

При создании ориентальных образов в палитре композиторов – тембры инструментов симфонического оркестра (гобой, кларнет), имитирующие звучание этнических восточных. Достаточно вспомнить тему вступления к опере «Золотой петушок» Римского-Корсакова с солирующим кларнетом, тему из симфонической поэмы «Тамара» Балакирева с соло гобоя. Восточный звуковой колорит может дополняться звучанием ударных, занимающих большое место в этой стилевой традиции. Особое, «звенящее» ориентальное звучание создает Дебюсси в теме среднего эпизода части «Облака» из триптиха «Ноктюрны»: тембр флейты, подкрашенный арфой, звучит в октавном удвоении.

Различные приемы интервального изложения мелодии (дублирование в унисон, октаву, несовершенными консонансами, через октавное удвоение) вносят свой смысловой нюанс. Унисонное изложение несколькими инструментами создает более отстраненный, объективный характер звучания, чем соло. Вспомним унисон фаготов и кларнетов в главной партии первой части Пятой симфонии Чайковского, а 2-х фаготов во вступлении к «Хованщине» Мусоргского. Соло же какого-либо инструмента, всегда отличающееся большей свободой исполнения, часто бывает связано с персональной характеристикой образа. Так, тема Шехерезады поручена Римским-Корсаковым солирующей скрипке на фоне переборов арфы, рисующим романтический образ восточной красавицы. Тема Красса из балета «Спартак» Хачатуряна звучит у трубы, блестящий и нарядный тембр которой неизменно ассоциируется с героикой и мужественностью.

При дублировании, «утолщении» мелодии в чистую октаву происходит обогащение звука обертонами – эффект «тембровой подсветки». В черезоктавных дублировках каждый из голосов может восприниматься как призвук к другому, способствующий созданию ощущения звуковой

перспективы, большого простора (можно вспомнить тему главной партии первой части Первой симфонии Чайковского).

Идея пространственности реализуется и другими тембровыми средствами: противопоставлением инструментальных тембров в дальних регистрах (как в теме главной партии первой части Седьмой симфонии Прокофьева), перекличками на расстоянии, воспроизведением «эффекта эхо» (как в теме третьей части из Симфонии №103 Гайдна).

Существует дифференциация акустических тембров на теплые и холодные по аналогии с цветами в живописи. Самым теплым из духовых среднего регистра исследователи называют гобой. Благодаря своему ясному и звонкому тембру гобой никогда не остается незамеченным в оркестре. Теплыми также определяют тембры английского рожка, скрипки; к холодным относят звуки флейты, арфы, челесты. Чем теплее тембр, тем он воспринимается ближе, чем холоднее – тем, соответственно, дальше. Теплые краски бросаются в глаза, выдвигаются из холодных. Так же как в оптической перспективе, то, что ближе, оценивается как более крупное и высокое, и наоборот.

Ощущение пространства усиливается резкой сменой регистров. Постепенное понижение тесситуры может ассоциироваться с впечатлением сужения пространства, спада эмоционального накала, ощущением спуска, и наоборот.

Использование крайних тесситур, несоответствия регистра и тембра – способ выражения комического, иронического, гротескового в музыке. Прием, когда мелодия поручается инструменту, которому данный отрезок диапазона не свойственен, стал широко практиковаться композиторами-романтиками в XIX веке и был продолжен в XX веке. Подобный прием хорошо подходит для передачи взволнованного лирического высказывания,

гротеска, иронии, юмора, напряженного драматизма. Так, Вторую симфонию А. Брукнера открывает тема у солирующих виолончелей в высоком регистре, предопределяя и настраивая на последующий напряженный эмоциональный тон высказывания.

«Музыкальный слух формируется только в процессе восприятия музыки как содержательного вида искусства»[7]. Об этом абсолютно правильном постулате не должны забывать преподаватели музыкально-теоретических дисциплин, и прежде всего – преподаватели сольфеджио. Процесс развития слуха в целом тембрового, в частности, должен быть ориентирован на познание содержательности системы музыкального языка и его элементов. Рекомендуется не только изучать последние, но и понимать их выразительное значение. Внимание к содержательной составляющей дает возможность реализации художественного уровня слуха, а не только «технического», в виде угадывания нот и интервалов. Это помогает более глубокому восприятию музыки, осмыслению связей этих дисциплин со специальностью, а, следовательно, стимулирует интерес к данному предмету.

[7] *Готсдинер, А.Л.*. Музыкальная психология. – М.: NV Магистр, 1993. С. 94.

© Литвинова Т.А., 2015