

**ВОПРОСЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИОННЫХ И СОВРЕМЕННЫХ  
СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ДУХОВОМ МУЗЫКАЛЬНО-  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ**

**PROBLEME DE INTERACȚIUNE ALE MIJLOACELOR TRADIȚIONALE  
ȘI CONTEMPORANE DE EXPRESIVITATE A INSTRUMENTELOR DE SUFLAT  
ÎN ARTA MUZICAL- INTERPRETATIVĂ**

**PROBLEMS OF THE INTERACTION OF TRADITIONAL  
AND CONTEMPORARY MEANS OF EXPRESSION  
OF WIND INSTRUMENTS IN INTERPRETATIVE MUSICAL ART**

**ВАЛЕРИЙ ГРОМЧЕНКО,**

доцент, кандидат искусствоведения,  
Днепропетровская консерватория им. М. Глинки

*В статье исследуются процессы взаимодействия традиционных и современных средств выразительности в духовом музыкально-исполнительском искусстве. Автор анализирует особенности выразительной палитры некоторых произведений эпохи романтизма и современной музыкальной культуры. Выявляется различное отношение к используемым выразительным краскам как у композиторов, так и у исполнителей различных эпох. В современном духовом исполнительстве происходит слияние традиционных и современных выразительных средств.*

**Ключевые слова:** композитор, исполнитель, выразительные средства, произведение, художественное содержание, образная сфера

*În articol sunt analizate procesele de interacțiune ale mijloacelor tradiționale și contemporane de expresivitate a instrumentelor de suflat în arta muzical-interpretativă. Autorul analizează particularitățile de expresivitate a paletelor în unele opere din epoca romantismului și epoca contemporană a culturii muzicale. Se observă o relație net distinctivă față de întrebuințarea culorilor expresive atât de către compozitor cât și de către interpreții acestor două epoci diferite. În arta muzical-interpretativă contemporană a instrumentelor de suflat se observă o contopire a mijloacelor de expresivitate tradiționale cu cele contemporane.*

**Cuvinte-cheie:** compozitor, interpret, mijloace de expresie, operă, conținut artistic, sferă plastică

*The article investigates processes of interaction between traditional and modern means of expression in woodwind and brass musical performing art. The author analyzes the characteristics of the expressive palette of some works of the Romantic period and modern musical culture. The researcher investigates different approaches to using the expressive means of woodwind and brass musical performing art in various epochs. The traditional and modern means of expression are merged in modern professional performing art.*

**Keywords:** *composer, performer, expressive means, composition, creative content, imaginative sphere*

Динамика развития музыкального языка в произведениях для духовых инструментов периода второй половины XX – начала XXI столетия, красноречиво свидетельствует о стремительности эволюционных процессов в сфере инструментальных художественно-выразительных средств. Творческая активность современных композиторов, которая находит всё больший отклик у исполнителей и широкой аудитории слушателей, в значительной мере стимулирует обогащение арсенала выразительности.

Но, если у автора музыкального произведения и его непосредственного интерпретатора отношение к используемой палитре художественных красок отмечено особым профессионально-творческим взглядом, то у слушателя – осознание специфики выразительных возможностей того или иного инструмента, понимание особенностей их взаимодействия между собой всецело отсутствует. Е. Назайкинский отмечает: „Слушателю же в принципе нет дела до технических ухищрений. Его волнует сама возможность волноваться, переживать, а если этого нет, то он вправе считать музыку несостоявшейся” [1, с. 240].

Таким образом, перед композиторами и исполнителями стоит чрезвычайно важная задача наиболее многогранного использования средств художественной выразительности, максимального осмысления их взаимодействия с целью создания чувственно-проникновенной, яркой идейно-образной картины, вызывающей у слушателя наибольшую эмоциональность восприятия музыкального произведения.

Решение данной задачи существенно осложняется появлением новых выразительных красок, а также, подчеркнём, спецификой их взаимодействия с традиционной художественной палитрой. Осмысление и практическое воплощение композитором, в дальнейшем и исполнителем, взаимопроникновения новаций и традиций музыкального языка, непосредственно в процессе рождения качественно новых значений, ярких художественных смыслов современной палитры выразительных средств очерчивает одну из важнейших проблем нынешнего инструментального музыкально-исполнительского искусства, в частности исполнительства на духовых инструментах.

Актуальность обозначенной проблемы лежит не только в важности открытия особого содержания синтезируемых красок выразительности, но и в создании общего процесса творческой активизации композиторов, исполнителей и, безусловно, слушателей в ходе восприятия художественной мысли. Исследование данного вопроса определяет также возможность появления новых граней педагогического процесса, в которых тот или иной нетрадиционный приём выразительности будет постигаться молодым музыкантом не в отдельном, обособленном его представлении, вычлененном из общего музыкально-речевого спектра, а в комплексном восприятии исполнителем выразительной палитры инструмента.

Отметим, что обращение учёных к современным художественным возможностям духовых инструментов способствует значительному расширению границ их научно-исследовательской деятельности. Данный вектор познания определяется, прежде всего, технологическим и историческим аспектами изучения выразительного потенциала современного инструментария. Так, ярко выраженный исторический и практический характер носит кандидатская диссертация В.П. Качмарчика „Перманентный выдох в духовом исполнительстве (проблемы исто-

рии и физиологии)» [2]. В.Н. Апатский на страницах фундаментальной работы „Основы теории и практики духового музыкально-исполнительского искусства» [3], рассматривает нетрадиционные исполнительские приёмы и средства выразительности в игре на духовых инструментах как в свете технических, исторических вопросов, так и с позиции проблем восприятия слушателями оригинального современного духового репертуара. И.В. Вискова, в диссертации *Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века* [4], создаёт классификацию нетрадиционных приёмов звукоизвлечения на основе анализа современных произведений различных жанров. В научно-исследовательской работе С.А. Руткевича *Духовые инструменты в произведениях авангардного направления белорусских композиторов* [5] увеличивается не только репертуарный пласт изучаемых композиций, но и расширяется классификационная система современного звукообразования на духовых инструментах, ранее предложенная И.В. Висковой.

Важную роль в изучении новых выразительных возможностей духовых инструментов имела активная исследовательская работа итальянского композитора, скрипача Бруно Бартолоцци (1911 – 1980), создавшего труд *Новые звуки для деревянных духовых* [6], а также научная деятельность польского композитора Витольда Шалонька, автора книги *О новом использовании сонористических возможностей деревянных духовых инструментов* [7].

Не уменьшая научной ценности вышеперечисленных работ, отметим, что глубокое внимание вопросам истории развития нетрадиционных средств выразительности, технологической специфике их исполнения, особенностям их классификации, нотации в значительной степени способствует восприятию исполнителем синтеза современных выразительных красок и традиционного музыкального языка. Но, в тоже время, такого рода исследования не раскрывают причинно-следственных связей, характерологических особенностей во взаимодействии новаций и традиций художественно-выразительной палитры духового инструментария.

Целью статьи является изучение взаимодействия некоторых традиционных и современных средств выразительности в духовом музыкально-исполнительском искусстве. Исследование проводится на примере произведений для духовых инструментов, созданных отечественными и зарубежными композиторами, исполнителями в период с XIX – нач. XXI ст.

Известно, что исполнительский приём многозвучие знаком музыкантам духовикам с давних пор, а его сегодняшней статус современного выразительного средства представляется как хорошо забытое старое. Ещё в эпоху романтизма, во время золотого века сольного духового исполнительства (вторая половина XVIII – первая половина XIX веков), подобной техникой владели многие музыканты. Свидетельством тому служат отзывы и творчество выдающихся композиторов тех лет. Так, *Мемуары* Г. Берлиоза запечатлели восхищение публики от сольного выступления тромбониста штутгартского оркестра: „Господин Шраде в одной фантазии, исполнявшейся им публично в Штутгарте, к общему изумлению, взял на фермато сразу четыре ноты си-бемольного доминантсептаккорда, расположенные следующим образом: ми-бемоль, ля, до, фа. Дело акустиков дать объяснение этому новому феномену резонанса внутри звучащей трубы, а музыкантов – хорошо его изучить и воспользоваться, когда представится случай» [8, с. 393–394].

Г. Берлиоз в *Мемуарах* отмечает незаурядные музыкальные способности и других исполнителей-духовиков. Так, говоря о тромбонисте Шраде, известный музыкальный критик пишет следующее: „Он до конца владеет своим инструментом, шутя преодолевает самые большие трудности, извлекая из своего тромбона-тенора прекрасный звук. Я мог бы даже сказать звуки, потому что он умеет средствами ещё куда необъяснимыми давать три или четыре ноты зараз, как и тот молодой валторнист, которым недавно была занята вся музыкальная пресса Парижа» [8, с. 393]. Здесь Г. Берлиоз говорит о французском валторнисте Вивье, который снискал у создателя романтической программной симфонии характеристики артиста-эксцентрика, остроумного мистификатора, но одновременно с этим артиста, заслуживающего

настоящего уважения, одарённого редкими музыкальными качествами [8, с. 393].

Основоположник немецкой романтической музыки К. Вебер, чей вклад в развитие духового музыкально-исполнительского искусства сложно переоценить, в 1815 году создаёт концертно для валторны с оркестром, в котором предъявляет исполнителю требование игры аккордами.

Известный валторнист конца XX столетия, композитор, профессор Ленинградской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова В. Буяновский, говоря о технике аккордового исполнительства в валторновом концертино К. Вебера, отмечает следующее: „Лишь очень немногим удаётся овладеть таким приёмом игры и добиться „приличного” звучания, поэтому в большинстве случаев музыканты пользуются облегчённым вариантом, предусмотрительно предписанным автором” [9, с. 34].

Вышесказанное ярко подчеркивает свободу выбора музыканта в определении возможности исполнения многозвучия. Согласно замыслу автора, наличие или отсутствие данного приёма в техническом арсенале инструменталиста, исполнение созвучий или же их замена более доступным средством выразительности (выдержанные одноголосные ноты) не является разрушающим фактором для художественного содержания музыки, идейно-образной драматургии произведения.

Обозначим полярно иную ситуацию в музыкальных произведениях XX – нач. XXI ст. В *Интервью на заданную тему* (2014) для кларнета соло украинского композитора Валентины Мартынюк раскрывается абсолютно новый взгляд на арсенал нетрадиционных выразительных средств, в частности на использование приёма многозвучия. Тема украинской народной песни *Зоре моя, вечірняя*, которая опоясывает своеобразной аркой эмоционально насыщенный, напряженный диалог собеседников, представлена в первом проведении кантиленой одноголосной мелодией, а во втором – певучим звучанием в квинту. Интонационная точность квинтовых созвучий, достигаемых звучанием инструмента и голоса исполнителя, рождает слышимый третий тон в октаву. В результате создаётся оригинальное аккордовое звучание. Введение автором разнообразных динамических градаций, отсутствующих в первом (одноголосном) проведении темы, придаёт многоголосной мелодии особую выразительность абсолютно нового художественно-образного значения. Пустота квинты, её эмоциональная бессодержательность, фоновый октавный вакуум в наибольшей степени передают душевное бессилие, чувственное выгорание образно представляемых собеседников.

В результате, полноценно осознавая художественное содержание произведения и средства его воплощения, ни композитор, ни, тем более, исполнитель не могут прийти к решению о замене исполнительского приёма многозвучия неким другим облегчённым средством выразительности. Скорее наоборот, осознание одновременного соединения одноголосной мелодии с её проведением в интервальных соотношениях при широкой динамической градации рождает качественно новую, чрезвычайно важную в своём значении взаимосвязь выразительных средств. В этом взаимопроникновении, нетрадиционные краски, в частности многозвучие, воспринимаются уже не как эпатажный эффект или удивляющий блик для восторженной публики, что можно ярко представить в духовой исполнительской культуре времён великих романтиков К. Вебера, Г. Берлиоза, но как выразительное средство, несущее в себе глубинный художественный смысл, зерно драматургического решения музыкального произведения.

В таких сочетаниях новаций и традиций музыкального языка, характеристика исполнителя как своеобразного музыканта-мистификатора, артиста способного к извлечению различных многозвучий на инструменте одноголосной природы, теряет своё значение. Эпатажный облик артиста-эксцентрика, которым охарактеризовал Г. Берлиоз французского валторниста-виртуоза Вивье, в современной академической музыке утрачивает своё предназначение в силу главенствующего художественно-образного содержания музыкальной композиции.

Безусловно, основой эволюционных процессов во взаимодействии выразительных средств является значительное расширение образной сферы произведений второй половины XX – нач. XXI ст. При этом подчеркнём, что нетрадиционные средства выразительности являются важнейшей изобразительной краской, использование которой определяется неповторимостью, яркой самобытностью художественного мышления композитора. С. Руткевич констатирует: „Существенное расширение образной сферы, раскрепощение музыкального языка позволяют духовым инструментам предстать в сочинениях в новом, необычном качестве, оригинально передать самые разнообразные чувства и переживания, блеснуть яркими, неповторимыми красками новых художественных образов” [5, с. 12].

В. Мартынюк, используя в данном произведении тематический контраст как способ передачи полярности суждений представляемых собеседников, выделяет перемену характера мелодий созданием яркой кульминационной зоны, выступающей своеобразной опорой для наиболее выразительного сопоставления противоположностей. Соединяя традиционную одноголосную трель с исполнительским приёмом фруллато, композитор добивается существенного расширения динамических градаций. Путём усиления выразительного потенциала крещендо автор увеличивает громкость звучания от форте к фортиссимо и более.

Вышеизложенное свидетельствует, что взаимодействие традиционных и современных художественных красок в арсенале выразительных возможностей музыканта является важнейшим условием для максимального раскрытия идейно-образного содержания нынешних музыкальных произведений.

Процесс рождения яркой художественно-музыкальной картины отмечен взаимопроникновением приёма вибрато с микрохроматикой во второй части *Плач Каприса № 5 Картинки из гуцульской жизни* российского кларнетиста, педагога, композитора И. Оленчика. Интонационная передача эмоционально-обессиленного всхлипывания плачущего человека создаётся повышением или понижением на  $\frac{1}{4}$  тона заключительного звука определённых мотивов, фраз, в медленном темпе с обязательным исполнением завершающего тона приёмом вибрато.

С. Руткевич, исследуя духовые инструменты в произведениях авангардного направления белорусских композиторов, характеризует микрохроматическую технику письма как особое средство создания предельно напряжённого звучания, но также, одновременно с этим, и образования оригинального, яркого колорита всей композиции [5].

Формированием драматически острого, встревоженного состояния отмечено использование микроинтервалики в первой части Сонаты для кларнета соло Э. Денисова. В основе развития мелодической линии лежит активное использование четвертитоновых интонаций, которые в результате и определяют главное эмоционально-содержательное зерно всего сочинения – состояние исповедального напряжения.

Таким образом, введение специальных интервалов –  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  – тона в традиционный процесс звуковедения формирует главный художественно-выразительный критерий произведения – его характер, исполнительское осознание и претворение которого является основной задачей музыканта-интерпретатора. Э. Денисов, в отношении важности точной передачи характера, непосредственно в Сонате для кларнета соло, говорил следующее: „Если человек не угадал характер, то есть всего, что есть всё вместе в сочинении, то вся пьеса „падает” [10, с. 222].

Несомненно, что при таком художественно-значимом применении композитором микрохроматики, отношение инструменталиста к целому ряду нетрадиционных исполнительско-технологических средств выразительности, а именно к нестандартным аппликатурным комбинациям, специфической работе губного аппарата, а также исполнительскому дыханию и резонаторам, является важнейшим профессиональным критерием для раскрытия образно-эмоционального содержания произведения.

Однако следует отметить, что обращение композиторов к новым выразительным краскам

может не иметь магистральной целью создание яркой музыкально-художественной образности. В таком случае, технические новации, взаимодействуя с традиционными средствами выразительности, представляют собой некую демонстрацию новейших исполнительских приёмов, техник, эффектов. Их высокий профессионально-технологический уровень исполнения раскрывает главную ценность произведения в полярно ином качестве, а именно в ярко выраженном инструктивно-техническом значении композиции. Так Э. Денисов, говоря о собственных двух пьесах для флейты соло *Пастораль* и *Движение*, написанных в 1983 году, констатирует следующее: „Про эти „Две пьесы...” говорить нечего. Они наименее интересные из всего, что я написал, потому что являются, прежде всего, чисто инструктивными пьесами. Здесь, в первую очередь, передо мной стояла просто задача реализовать в достаточно интересной художественной форме самые различные, в том числе и многие совсем ещё малоизвестные технические приёмы игры на флейте” [10, с. 305].

Безусловно, расширение инструктивного материала, в результате создания специальных музыкальных композиций, существенно активизирует процесс овладения исполнителями множеством новых выразительных средств. Создание ярких контрастных характеров данных двух пьес – пасторального и энергично-активного – подчёркивает строгую системность и нерасчленённость взаимодействия новаций и традиций в музыкальной речи. При этом деление на устойчивые и нетрадиционные средства музыкальной выразительности становится невозможным в силу природной монолитности создаваемой ими художественной образности, идейной концепции всего произведения.

Вышеизложенное свидетельствует, что традиционные и современные средства выразительности в духовом музыкально-исполнительском искусстве представлены ярко выраженным синкретическим характером взаимодействия. Их нерасчленённость во взаимном обогащении друг друга связана с качественно новым художественным сознанием композиторов, основой которого является обновлённая эмоционально-образная палитра направлений современного музыкального творчества.

Целостность восприятия автором и исполнителем, а также слушателем различных выразительных красок в их сложной системе взаимодействия новаций и традиций, формируется из чёткого представления характера произведения, из осознания его идейно-образного содержания.

Такого рода художественное единство современных и наиболее устоявшихся в исполнительской практике традиционных средств выразительности делает невозможным в нынешних музыкальных композициях пожелание автора к исполнению облегчённого варианта того или иного современного приёма игры. Именно целостная согласованность, взаимная обогащаемость всех составляющих выразительной палитры произведения передаёт точный характер, а также ясную идейно-художественную образность музыкального сочинения. Результатом такого взаимодействия является рождение особых, по-настоящему художественно ценных произведений.

#### Библиографические ссылки

1. НАЗАЙКИНСКИЙ Е.В. *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
2. КАЧМАРЧИК В.П. Перманентный выдох в духовом исполнительстве (проблемы истории и физиологии) : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 „Музыкальное искусство” / Владимир Петрович Качмарчик. Киев, 1995. 24 с.
3. АПАТСКИЙ В.Н. *Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства*: учебное пособие. Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. 432 с.
4. ВИСКОВА И.В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2009. 25 с.
5. РУТКЕВИЧ С.А. Духовые инструменты в произведениях авангардного направления белорусских композиторов: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 «Теория и история искусства». Минск, 2012. 19 с.

6. BARTOLOZZI B. *New Sounds for Woodwind*. London: Oxford University Press, 1969. 78 p.
7. SZALONEK W. *O nie wykorzystanych walorach sonorystycznych instrumentow detych drewnianych*. Res Facta, 1973, № 7.
8. БЕРЛИОЗ Г. *Мемуары*. Москва: Муз. гос. издательство, 1961. 916 с.
9. БУЯНОВСКИЙ В.М. *Валторна*. Москва: Музыка, 1971. 72 с.
10. ШУЛЬГИН Д.И. *Признание Эдисона Денисова: монографическое исследование*. Москва: Композитор, 1998. 464 с.