

ДАСЛЕДАВАННЕ МАСТАЦКА-ВЫРАЗНЫХ АСАБЛІВАСЦЕЙ ДУХАВЫХ ІНСТРУМЕНТАЎ

Артыкул прысвечаны даследаванню сучасных мастацка-выразных асаблівасцей духавых інструментаў, якія найбольш ярка адлюстраваліся ў творчасці сучасных кампазітараў-авангардыстаў. Гэтая праблема актуальная як у Беларусі, так і краінах постсавецкай прасторы. Асаблівая ўвага надаецца характэрным для сучаснай выканаўчай практыкі прыёмам ігры – мультыфонікам, slap-stick, slap tongue, ігры на мунштуку, ігры без крона і інш.

Гісторыя эвалюцыі духавых інструментаў налічвае не адно стагоддзе. Вывучэнню гэтай тэмы прысвечана вялікая колькасць навуковых прац, у тым ліку дысертацый і манаграфій. Мы звярнуліся да праблемы рэалізацыі мастацка-выразных асаблівасцей язычковых, лабяльных і медных духавых інструментаў у музычным мастацтве. З гэтай мэтай спрабуем выявіць спецыфічныя тэмбрава-каларыстычныя характарыстыкі і асаблівасці гучання духавых інструментаў, паказаць іх функцыянальнае выкарыстанне кампазітарамі, аўтарамі інструментаў у сольных, ансамблевых і аркестравых творах.

У працэсе вырашэння гэтай задачы намі прааналізавана спецыяльная літаратура, праведзены музычна-выканаўчы і музычна-тэарэтычны аналіз музычных твораў для духавых інструментаў. Мы таксама інтэрв'юравалі беларускіх кампазітараў і інструментоўшчыкаў (Я. Паплаўскага, В. Кузняцова, І. Мангушава, А. Залётнева і інш.).

Намі прааналізаваны шэраг публікацый, у якіх знайшлі адлюстраванне пытання, што тычацца дадзенай тэмы. Так, праблеме рэалізацыі мастацка-выразных сродкаў у выканальніцкім майстэрстве на духавых інструментах прысвечаны працы М. М. Волкава [2] і П. Ф. Дударэнкі [4]. У сваёй працы М. М. Волкаў, напрыклад, прапануе вывучэнне тэхналагічных асаблівасцей выканаўчага працэсу на трубе праз прызму фізічных пасылак утварэння гуку. Асабліва цікавы для нас матэрыял, пададзены аўтарам у першай главе “Гук на трубе і фактары, што ўплываюць на яго якасць” яго кнігі “Фізічныя і псіхафізічныя перадумовы ўтварэння гуку на трубе і праблемы выканальніцкай артыкуляцыі”. П. Ф. Дударэнка ў сваім метадычным дапаможніку звяртае ўвагу на першапачатковую стадыю навучання ігры на трубе. Мы падзяляем пункт гледжання гэтага аўтара аб тым, што ўжо на пачатковым этапе навучання маладыя музыканты-выканаўцы павінны знаёміцца са спецыфічнымі сродкамі выразнасці.

Адным з праблемных пытанняў у творчасці кампазітараў з’яўляецца спасціжэнне імі мастацка-выразных і тэхнічна-выканаўчых магчымасцей музычных інструментаў. Гэтае пытанне знайшло адлюстраванне ў працы Б. І. Анісімава [1], дзе аўтар падрабязна разглядае актуальныя праблемы інструментоўкі з улікам спецыфікі выканаўства на духавых інструментах. Цікавая для нас і праца Г. Сальнікава, у якой грунтоўна разглядаюцца спосабы пералажэння сімфанічнай мелодыі для складу аркестра духавых і ўдарных інструментаў праз прызму асаблівых эфектаў гучання духавага калектыву [4].

Вывучэнню беларускага музычнага авангарда і творчых пошукаў беларускіх кампазітараў другой паловы XX ст. прысвечаны артыкул кандыдата мастацтвазнаўства, дацэнта Р. Сергіенкі [12]. Заслугоўваюць увагі і навукова-практычныя распрацоўкі кандыдата мастацтвазнаўства, дацэнта А. Л. Карацеева [6], прысвечаныя арганалагічнаму даследаванню народна-інструментальнага выканаўства.

Адным з апошніх выданняў, прысвечаных даследаванню яркавых прыкладаў выкарыстання мастацка-выразных магчымасцей духавых інструментаў, з’яўляецца праца па стварэнні нацыянальнай школы ігры на беларускіх народных духавых інструментах. Мы маем на ўвазе першую і другую часткі “Школы ігры на беларускіх народных духавых інструментах”, якія падрыхтаваны У. М. Громам, А. Я. Крамко, І. А. Мангушавым. Першая частка прысвечана сольнаму выкананню, другая – ансамблеваму. Як адзначае А. Л. Карацееў, вялікая значнасць “Школы ...” палягае ў тым, што “...яна не толькі забяспечыць вучэбна-педагагічны працэс па падрыхтоўцы выканаўцаў на гэтых інструментах, але і зацікавіць ... усіх тых, хто ў сваёй творчай дзейнасці звяртаецца да

унікальнага каларыту самабытнага беларускага народнага духавога інструментарыя” [7, с. 122].

Аналіз спецыяльнай літаратуры паказаў, што комплекснага вывучэння спецыфікі мастацка-выразных асаблівасцей духавых і ўдарных інструментаў да цяперашняга часу не праводзілася. Гэта і паслужыла нагодай правядзення нашага даследавання.

Пашырэнне магчымасцей існуючага інструментарыя аказалася ў фокусе шматлікіх мастацкіх памкненняў, якія адлюстраваліся ў творчых эксперыментах вядучых кампазітараў XX ст. Такія звароты да пошуку разнастайных эфектаў праяўляліся рознабакова, асабліва ў расшырэнні кола спецыяльных прыстасаванняў, напрыклад разнастайных сурдзін і гуказдымальнікаў, якія ўжываюцца пры выкананні музычных твораў, і ў выкарыстанні тых эфектных магчымасцей інструмента, якія раней лічыліся абсалютна непрымальнымі. Набор асноўных тэмбраў аркестравай палітры не павялічыўся, але іх колькасць шляхам змешвання, асаблівага выкарыстання, а таксама сродкі дасягнення адценняў і іх рознай інтэнсіўнасці, варыянты выкарыстання значна ўзмацніліся і пашырыліся.

Адным з першых, хто ажыццявіў эксперыментальныя пошукі мастацка-выразных магчымасцей музычнага інструментарыя, быў Дж. Кейдж. Яго смелыя вопыты па “прэпарыванні” раяля літаральна шакіравалі прыхільнікаў музычнага мастацтва XX ст. Пасля другой сусветнай вайны кампазітары з мэтай пашырэння мастацка-выразных асаблівасцей звярнулі сваю ўвагу на вывучэнне найшырэйшых магчымасцей духавых і ўдарных інструментаў.

Заснавальнікам гэтага кірунку, на наш погляд, трэба лічыць італьянскага кампазітара-эксперыментатара Лючыяна Берыю (Luciano Berio). Асаблівай увагі і пільнага вывучэння заслугоўвае шэраг яго эксперыментальных твораў для розных інструментаў solo, аб’яднаных агульнай назвай “Секвенцыі”. З ліку ўсіх секвенцый, а іх было напісана 14, шэсць секвенцый аўтар прысвяціў менавіта духавым інструментам: флейце (1958), габою (1969), кларнету (1980), фаготу (1995), трубе in C (1984) і трамбону (1965). Характэрнай рысай гэтых твораў з’яўляецца тое, што ў іх стварэнні актыўны ўдзел прымалі выканаўцы на духавых інструментах. Такі творчы тандэм дазволіў дапоўніць метадыку навучання ігры на духавых інструментах новымі прыёмамі артыкуляцыі і выканаўчымі прыёмамі, паномаму зірнуць на “сферу выразнай ігры”, як казаў М. А. Рымскі-Корсакаў. У працэсе вывучэння асаблівасцей выкарыстання мастацка-выразных і функцыянальных магчымасцей духавых інструментаў, рэалізацыі іх патэнцыялу ў творчасці кампазітараў і аўтараў інструментовак і аранжыровак мы ажыццявілі спробу сістэматызацыі найбольш эфектных і распаўсюджаных выканаўчых прыёмаў. Да такіх прыёмаў можна аднесці наступныя:

- 1) ігру флажалетамі,
- 2) ігру інтэрваламі і акордамі (шматгучча, або мультыфоніка),
- 3) так званую “ігру ў квадрахах”,
- 4) адхіленне інтанацыі на трэцюю або чацвёртую частку тону (так званую мікрахраматыку),
- 5) губную асцыляцыю і паўасцыляцыю,
- 6) slap-stick, slap tongue,
- 7) лёгкі ўдар далонню па мунштуку медных духавых інструментаў,
- 8) стук пальцаў па клапане або корпусе інструмента (Klappengereusch),
- 9) ігру без нейкай дэталі інструмента (напрыклад, без крона або кулісы),
- 11) ігру на мунштуку,
- 12) спеў у інструмент,
- 13) выкарыстанне разнастайных сурдзін,
- 14) выкарыстанне разнастайных гуказдымальнікаў,
- 15) frullato.

Не менш важнай заслугай Лючыяна Берыю ў папулярызацыі духавых інструментаў з’яўляецца і тое, што ён імкнуўся тэатралізаваць кожны свой твор. Так, напрыклад, у пачатку секвенцыі № 5 для трамбона solo аўтар дэталёва апісвае, як павінны выглядаць сцэна і, што павінен рабіць выканаўца падчас ігры: «Стаць тварам наперад і паглядзець уверх, на ўяўленую здабычу, адначасова “прыцэльваючыся” на яе трамбонам. Потым

выканаўца пачынае іграць, прычым выконваемыя гукі павінны імітаваць стрэл з дубальтоўкі...» [9]. З аналагічным сцэнічным увасабленнем можна пазнаёміцца па матэрыялах партытуры і аўтарскімі рэмаркамі вядомага беларускага кампазітара, прафесара Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі В. Кузняцова “Рытуал” для трамбона solo.

Натуральна, што такі ўсебаковы падыход да раскрыцця мастацка-выразных магчымасцей духавых інструментаў выклікаў вялікую цікавасць у спецыялістаў ва ўсім свеце. Новыя прыёмы артыкуляцыі і гуказдабывання сталі ўсё больш прыцягваць увагу кампазітараў, аранжыроўшчыкаў і інструментоўшчыкаў, сярод іх прыярытэт, на наш погляд, належыць К. Штакгаўзену, Б. Нільсану, С. Губайдулінай, Э. Дзянісаву і А. Шнітке.

Зразумела, што гэтыя інавацыйныя прыёмы знайшлі сваё годнае адлюстраванне і працяг у творчасці беларускіх кампазітараў і аўтараў інструментавак. Аднак заўважым, што ў нашай краіне працэс творчых пошукаў пачаўся значна пазней, на памежжы 80–90-х гг. XX ст. (трэцяя хваля беларускага авангарда). Менавіта ў гэты перыяд у Беларусі з’яўляецца плеяда яркіх кампазітараў, для якіх авангардысцкі кірунак у мастацтве становіцца асноўным. Нягледзячы на адрозненні, творчасць гэтых кампазітараў мае і агульныя рысы, якія адзначае ў сваім артыкуле кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт Р. Сергіенка: “Гэта – інтэнсіўнае выкарыстанне неспецыфічных сродкаў выразнасці, вылучэнне іх (а сумесна з імі фактурна-фактычнага ўзроўню музычнай кампазіцыі) на пярэдні план” [12, с. 146]. Адным з першых, хто пачаў у сваёй творчасці выкарыстоўваць новыя сродкі музычнай выразнасці, былі Ф. Пыталеў, Дз. Смольскі і С. Бельцюкоў. Нельга не ўгадаць і пра цудоўны твор В. Кузняцова “Стужка Мёбіуса” для флейты, габоя, кларнета, клавесіна, альты, віяланчэлі і ўдарных інструментаў.

Вялікая колькасць твораў для духавых інструментаў з выкарыстаннем найноўшых мастацка-выразных сродкаў была напісана беларускімі кампазітарамі для першага Міжнароднага конкурсу музыкантаў-выканаўцаў на драўляных духавых інструментах, які адбыўся ў 1994 г. у г. Мінску. Найбольш яркімі з іх з’яўляюцца Паэма для фагота solo Г. Я. Ермачэнкава, напісаная пад рэдакцыяй прафесара Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі У. У. Будкевіча, дзе аўтар упершыню на фагоце выкарыстаў акордавыя гукі. Цікавым з’яўляецца таксама твор “Тры партрэты Радаславы” Г. Гарэлавай для флейты, у якім выканаўцу трэба спяваць у інструмент.

Шырока прадстаўлены сучасныя спосабы артыкуляцыі, мастацка-выразныя сродкі і ў творах іншых беларускіх кампазітараў. Так, напрыклад, спосаб ігры толькі на мунштуку (*senza mundstuck*) і выкарыстанне разнастайных сурдзін мы назіраем у “Рытуале” для трамбона solo В. Кузняцова. Гэты твор быў напісаны спецыяльна для Міжнароднага конкурсу кампазітараў, што праводзіўся ў 2000 г. у Японіі (г. Йокагама; першы выканаўца А. Мурата). Па сутнасці, гэта невялікае тэатральнае прадстаўленне, ды і ў пачатку твора аўтар дае канкрэтную рэмарку: “З абавязковай тэатралізацыяй” [8].

Цікава і разнастайна выкарыстоўвае магчымасці духавых і ўдарных інструментаў у сваіх творах Я. Паплаўскі. Прыкладам можа служыць яго твор “Шлях у аблокі” для габоя, ударных інструментаў і электронікі, у якім аўтар даручае габою складанейшы прыём – выкананне акордавых паслядоўнасцей з адначасовым выкарыстаннем *glissando* [10].

Што датычыцца народных беларускіх духавых інструментаў, якія па сваім паходжанні з’яўляюцца найбольш старажытнымі, то, на наш погляд, асабліва цікавай уяўляецца праблема даследавання мастацка-выразных і функцыянальных асаблівасцей іх выкарыстання ў творчасці беларускіх кампазітараў. У апошняй чвэрці XX ст. назіраецца яўнае ўзмацненне цікавасці да тэмбру. Адным з варыянтаў для пашырэння тэмбравай палітры беларускія кампазітары абралі далучэнне да акадэмічнай музыкі традыцыйных народных духавых інструментаў. Такая зацікаўленасць абумоўлена шырокай тэмбравай палітрай і вялікай колькасцю народных духавых інструментаў – дудкі, жалейкі, парныя дудкі, дуды, акарыны, саломкі і інш. Прыклады такога выкарыстання народных духавых інструментаў мы сустракаем у творах В. Кузняцова, Г. Ермачэнкава і іншых кампазітараў. Першым беларускім кампазітарам, які звярнуўся да народных духавых інструментаў у акадэмічнай музыцы, быў У. Солтан. Спецыяльна для оперы “Дзікае паляванне караля Стаха” ён напісаў фанфарны эпізод для ансамбля старадаўніх драўляных труб. Цікавай у

разглядаемым плане з'яўляецца і творчасць беларускага кампазітара І. Мангушава. Сярод яго твораў найбольш вядомыя сюіта “Зязюленька” для квартэта беларускіх дудак і кампазіцыя “Ідзе Каляда” для квартэта беларускіх жалеек.

Гэта прывяло да ўдасканалення тэхнічных магчымасцей народных духавых інструментаў: значна пашырыліся гукарад і тэмбрава-гукавыя характарыстыкі. У выніку беларускімі музычнымі майстрамі былі распрацаваны інструменты, якія можна выкарыстоўваць амаль ва ўсіх танальнасцях і ў надзвычай шырокім дыяпазоне.

Такім чынам, вынікі праведзенага даследавання дазваляюць зрабіць наступныя высновы:

1) творчасць сучасных заходнееўрапейскіх і беларускіх кампазітараў і інструментоўшчыкаў адлюстроўвае выкарыстанне мастацка-выразных магчымасцей духавых інструментаў. На жаль, яны носяць толькі эпизадны характар і практычна не выконваюцца на сцэне;

2) сукупнасць мастацка-выразных сродкаў і гукавых эфектаў абумоўлівае зацікаўленасць кампазітараў (у тым ліку і беларускіх) у максімальным раскрыцці і творчым выкарыстанні ўсяго арсенала магчымасцей лабіяльных, язычковых, медных духавых і ударных інструментаў;

3) неабходна сістэматычна праводзіць навукова-практычныя, творча-эксперыментальныя семінары-практыкумы, майстар-класы з удзелам кампазітараў, інструментоўшчыкаў і студэнтаў з мэтай апрабавання новых мастацка-выразных асаблівасцей духавых інструментаў, іх укаранення ў выканальніцкую практыку і актыўнай папулярызацыі.

1. Анисимов, Б. И. Практическое пособие по инструментовке для духового оркестра / Б. И. Анисимов – Л.: Музыка, 1979. – С. 272.

2. Волков, Н. М. Физические и психофизические предпосылки образования звука на трубе и проблемы исполнительской артикуляции / Н. М. Волков. – Мн.: Бел. гос. акад. музыки, 2004. – С. 170.

3. Гром, У. М. Школа ігры на беларускіх народных духавых інструментах. Ч. 1. Сольнае выкананне: вучэб.-метад. дапам. / У. М. Гром, А. Я. Крамко, І. А. Мангушаў. – Мн.: Бел. дзяр. ун-т культуры і мастацтваў, 2005. – С. 259.

4. Дударенко, П. Ф. Основы начального обучения игре на трубе / П. Ф. Дударенко. – Мн.: Бел. гос. акад. музыки, 2004. – С. 71.

5. Карацееў, А. Л. Народны духавы музычны інструментарый Беларусі як гістарычная сведка развіцця нацыянальнай культуры і яго месца ў сусветнай арганалогіі і арганафоніі / А. Л. Карацееў // Зборнік тэзісаў дакладаў на навук.-метад. канф. прафесарска-выкладчыцкага складу. Ч. 1. – Мн.: Мінск. ін-т культуры, 1993. – С. 21–26.

6. Коротеев, А. Л. Особенности развития духового искусства Восточной Европы: органо-логическое исследование и эволюция форм народно-инструментального исполнительства на духовых и ударных инструментах / А. Л. Коротеев // Українська культура в іменах і дослідах: навуковы запіскі Рівненскага дзяржаўнага інстытута культуры. – Рівне: Рівненскі дзяржаўны ін-т. культ., 1998. – Вип. 3. – С. 296–320.

7. Карацееў, А. Л. Неардынарная з'ява нацыянальнага выканальніцкага адраджэння / А. Л. Карацееў // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2005. – № 5. – С. 119–122.

8. Кузнецов, В. Ритуал для тромбона соло (из личного архива композитора).

9. Носков, М. В. Проблема идентификации художественно-выразительных особенностей духовых инструментов в научных разработках белорусских исследователей / М. В. Носков // Матэрыялы III Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі “Навуковы потенциал свету – 2006” / Дніпропетровськ, 18–29 вересня 2006 року. Т. 10. – Дніпропетровськ: Наука і освіта, 2006. – С. 21–25.

10. Поплавский, Е. “Дорога в облака” для гобоя, ударных инструментов и электроники (из личного архива композитора).

11. Сальников, Г. Переложение симфонических произведений / Г. Сальников // Инструментовка для духового оркестра: учеб. пособие для муз. училищ и вузов, ин-тов искусств и культуры / ред.-сост. Б. Кожевников. – М.: Музыка, 1978. – С. 154–185.

12. *Сергіенка, Р.* Беларускі музычны авангард на рубяжы апошніх дзесяцігоддзяў XX стагоддзя: гукавышынная арганізацыя і сучасныя віды кампазіцыйнай тэхнікі / Р. Сергіенка // *Музычная культура Беларусі: дыялог часоў: матэрыялы VI навуковых чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай.* – Мн.: Бел. дзярж. акад. музыкі, 1997. – С. 143–150.
13. *Berio, Luciano.* Sequenza V for trombone solo / Luciano Berio. – London, 1968.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ