



**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
имени Н. А. РИМСКОГО\_КОРСАКОВА**

**Н. Ю. АФОНИНА**

**КАМЕРНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА  
XX–XXI ВЕКОВ**

**ВОПРОСЫ ИСТОРИИ  
И ТЕОРИИ ЖАНРА**

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
2019**

Министерство культуры Российской Федерации  
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова»  
Кафедра теории музыки

Н. Ю. Афонина

Камерная инструментальная  
музыка XX–XXI веков:  
вопросы истории  
и теории жанра

Учебное пособие по курсу  
«Современная камерная музыка: тембр, жанр, форма»  
(для студентов духового и струнного отделений  
оркестрового факультета консерватории)

Саратов  
2019

УДК 78.03  
ББК 85.315  
А 94

А 94 **Афонина Н. Ю.** Камерная инструментальная музыка XX–XXI веков: вопросы истории и теории жанра: учебное пособие. – Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра теории музыки. – Саратов: Амирит, 2019. Изд. 2-е, испр. и доп. – 80 с.

Рецензенты:

кандидат искусствоведения, доцент В. В. ГОРЯЧИХ  
кандидат искусствоведения, профессор Е. В. ТИТОВА

Учебное пособие содержит материалы вводных лекций учебного курса «Современная камерная музыка: тембр, жанр, форма». В пособии раскрываются отдельные аспекты становления и эволюции камерных жанров в инструментальной музыке, специфика камерной музыки как жанра, дается обзор инструментальных составов в музыке XX–XXI вв., ставятся вопросы тембровой характерности инструментов. Пособие адресовано студентам духового и струнного отделений оркестрового факультета консерваторий и всем интересующимся историей и теорией камерной инструментальной музыки.

Печатается по решению Редакционно-издательского совета СПбГК

ISBN 978-5-00140-232-9



© Афонина Н. Ю., 2019  
© Санкт-Петербургская государственная  
консерватория имени Н. А. Римского-  
Корсакова, 2019

## О Г Л А В Л Е Н И Е

|   |    |
|---|----|
| Предисловие .....   | 4  |
| Камерная музыка как жанр .....  | 6  |
| К истории камерной музыки .....   | 17 |
| Инструментальный состав камерных жанров<br>в музыке XX–XXI веков .....                                  | 23 |
| Тембр. М. И. Глинка, Г. Берлиоз, Р. Штраус,<br>Н. А. Римский-Корсаков об инструментальных тембрах ..... | 36 |
| Основные тенденции в трактовке тембра<br>композиторами XX–XXI вв. ....                                  | 69 |
| Заключение. От тембра к тематизму и форме .....   | 75 |
| Рекомендуемая литература .....  | 80 |



# Предисловие

Учебный курс «Современная камерная музыка: тембр, жанр, форма» имеет статус вариативной части общепрофессионального цикла дисциплин. Одна из целей обучения в данном курсе — на основе имеющихся знаний и навыков студентов расширить их представления о художественных явлениях музыки XX–XXI веков и современном репертуаре камерной жанровой сферы, сформировать навыки анализа сочинений, принадлежащих современным композиторам разных эстетических направлений. Профессиональная ориентированность студентов оркестрового факультета консерватории (духового, струнного отделений), отраженная в соответствующих программах (2014 г.) и предполагающая работу, прежде всего, над музыкальным материалом соответствующего инструментального состава, должна базироваться на общих методологических основаниях. Им и посвящен данный выпуск методического пособия.

Материал пособия тематически составляет два раздела. В первом рассматриваются общие вопросы специфики камерной музыки как жанра и жанровые подвиды, направления ее развития и инструментальные составы в музыке XX–XXI вв. Второй посвящен вопросам музыкального тембра, в нем также затрагиваются принципы аналитического подхода к тематизму и форме. К названным темам относятся и избранная рекомендованная литература (основная и дополнительная литература приведена в указанных ниже Программах). Задачи обзора эстетических направлений современной музыки, техник композиции и исполнения, истории и классификации инструментов в пособии не ставятся (хотя затрагиваются): они требуют специального изучения в рамках иных дисциплин (истории современной музыки, оркестровых стилей, исполнительства; инструментоведения и др.).

Материал данного пособия соответствует темам I («Введение») и III («Тембр, жанр и форма в сочинениях композиторов второй половины XX и начала XXI веков») следующих программ:

- 1) Современная камерная музыка: Тембр, жанр, форма : учебная программа дисциплины / авт.-сост. Н. Ю. Афонина, М. А. Долгова. 2-е изд., перераб. и доп. СПб. : Скифия-принт, 2018. 51 с.
- 2) Современная камерная музыка: Тембр, жанр, форма : рабочая программа дисциплины / авт.-сост. Н. Ю. Афонина. Направление подготовки: 073201 «Искусство концертного исполнительства» (специализация 03 – Концертные струнные инструменты). СПб. : СПбГК, 2014. 52 с.

Автор благодарит своих студентов духового и струнного отделений оркестрового факультета Санкт-Петербургской консерватории – энтузиастов научно-творческого проекта «COLORES SONORUM: КРАСКИ ЗВУКОВ», посвященного инструментальным тембрам.

# Камерная музыка как жанр

**К**амерная музыка — драгоценная часть художественного наследия разных эпох, важнейшая сфера творческих устремлений современных композиторов. Сольный голос инструмента как высказывание от первого лица, идущее «от сердца к сердцу»; звучание не затеняющих друг друга тембров в ансамбле, «художественно-прекрасных», по выражению Н. А. Римского-Корсакова»; «беседа четырех умных людей» (Й. Гайдн о квартете); ансамбль как инструментальный театр, творческая лаборатория композитора, форма совместного музицирования — выразительный потенциал камерной инструментальной сферы безграничен.

На протяжении последнего столетия камерная музыка занимает все более важные, а по мнению некоторых исследователей — приоритетные позиции: наблюдается «тенденция смещения центра интересов современных композиторов из области оркестровой в сферу камерно-инструментальной»<sup>1</sup>. Чтобы яснее понять этот процесс, рассмотрим сначала само понятие камерной музыки.

Камерной (от позднелат. *camera* — комната) называют музыку для небольшого вокального или инструментального состава с одним исполнителем каждой партии, предназначенную для игры перед небольшим или избранным кругом слушателей, либо без публики (домашнее, или любительское музицирование)<sup>2</sup>. Потребности в исполнении камерных сочинений отвечает создание музыкальных коллективов,

---

<sup>1</sup> Радвилевич А. Ю. Инструментарий новой музыки камерных жанров второй половины XX века (на примере творчества зарубежных композиторов 1960–1980 гг.). Дисс. ... канд. иск. СПб.: Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2007. С. 20.

<sup>2</sup> *Bashford C. Chamber Music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. St. Saadie. Vol. 5. P. 434.*

формирующих свои традиции, например, квартет им. С. И. Танеева, ансамбль ударных инструментов М. Пекарского и др. Новые произведения нередко рассчитаны на исполнение данным ансамблем или солистом, им композиторы посвящают свои опусы. Возникают встречные творческие импульсы: выдающиеся музыканты (солисты и ансамблевые коллективы) своим искусством побуждают композиторов к созданию камерных произведений.

Камерная музыка нуждается в особом концертном пространстве, залы для нее специально создаются, либо приспособляются. Таков один из лучших в мире камерных залов, с великолепной акустикой — Санкт-Петербургский Малый зал имени М. И. Глинки Академической филармонии имени Д. Д. Шостаковича (1761 г., архитектор Б. Ф. Растрелли)<sup>5</sup>. Этот зал не всегда был камерным и даже концертным. На протяжении своей истории он выполнял несколько функций: помещения для балов-маскарадов, музыкального салона, большого концертного зала (с 1802 г. в нем проходили концерты первого в России Филармонического общества), в котором выступали крупнейшие композиторы Европы — Ф. Лист, И. Штраус, Р. Вагнер; здесь звучали симфонии и инструментально-хоровые произведения, например, оратория «Сотворение мира» И. Гайдна (1802), Торжественная месса (1824) и Девятая симфония Л. Бетховена (1836). Претерпев несколько перестроек после пожара 1856 года и восстановление в 1944–1948 гг. после попадания в здание бомбы в начале блокады (ноябрь 1941 г.), 15 мая 1949 года он вновь открылся как Малый концертный зал имени М. И. Глинки — главная концертная площадка города для исполнения камерной музыки. Вторжение в интерьеры исторического здания в 1967–1968 гг. при строительстве метро, сильно изменившее прекрасный просторный вестибюль, к счастью, не коснулось самого зала и его уникальной акустики.

В зданиях исторической части Санкт-Петербурга имеется немало залов, подходящих для исполнения камерной музыки, например, Мальтийская Капелла Воронцовского дворца с уникальной акустикой, и др. Вообще акустика в культовых зданиях (соборах, церквях) про-

---

<sup>5</sup> Исторически это Лионова зала особняка Энгельгардта, с 1921 года — Малый зал филармонии.

# К истории камерной музыки

Термин «камерная музыка», как и сам жанр, в истории музыкального искусства получал различное значение. Словари Броссара (1703), Маттесона (1713) фиксируют отличие камерной музыки от церковной и театральной<sup>25</sup>. В эпоху Барокко понятие камерности связывается также с таким циклическим жанром, как *sonata da camera* (инструментальная танцевальная сюита) в отличие от *sonata da chiesa* (инструментальная сюита из нетанцевальных частей), с различием «музыки для слушания» (*da camera*) и «музыки для танца» (*da ballo*), с инструментальным прелюдированием между частями сюиты. Отчасти значение камерной инструментальной музыки включалось в наименование жанра сонаты (от итал. *sonare* — звучать, играть на музыкальном инструменте, в отличие от *cantare* — петь), первоначально означавшее, в отличие от вокальной музыки, инструментальную пьесу вообще либо инструментальное переложение вокального сочинения. В XVI веке музыкант, играющий в придворном ансамбле, именовался при Французском дворе *La Musique de la Chambre*, при дворе Максимилиана II — *Cammermusic*<sup>26</sup>.

Распространение сонат для сольных инструментов и ансамблей тесно связано с развитием исполнительских школ, совершенствованием инструментов. «Соната-музыка», «соната-звучащая», как достаточно обобщенный род музыкального искусства, оказалась восприимчива к различным жанровым влияниям, например, танцевальной бытовой культуры. В ней вырабатывались принципы сольного и диалогического (ансамблевого) концертирования, многоголосия полифонического и зарождающегося гомофонного.

---

<sup>25</sup> См. об этом: *Bashford C. Chamber Music // The New Grove. P. 434.*

<sup>26</sup> Там же.

Особенности музыки до-классического периода — в незакрепленности инструментов за партиями, возможность их замены. Для первых образцов нотации ансамблевых жанров (XVI в.) характерны указания «Годна для пения и игры», таким образом, инструменты для данного сочинения подбирались по диапазону каждой партии самими исполнителями. И струнные, и духовые инструменты применялись целыми семействами, во всех регистрах; типовые сочетания инструментов ансамбля в этот период еще не выработаны. Так, итальянский сборник 1608 года «Канцоны для игры...» содержит 36 произведений Дж. Габриели, К. Меруло, Ф. Маскеры, Дж. Фрескобальди, Л. Лудзаски, Дж. Б. Грилло и других авторов; нотированное число голосов — от четырех до шестнадцати, что предполагало соответствующее число инструментов. Однако обозначения инструментов содержатся не во всех пьесах, в некоторых из них используются 8 или 16 тромбонов, 4 скрипки, 4 лютни.

В эпоху Барокко в сфере инструментальных жанров сформировались некоторые типовые черты, сочетания инструментов, особенности фактуры, перешедшие затем в уже сложившиеся формы камерной музыки. Проследим исторические истоки некоторых признаков более поздних камерных жанров, которые будут интенсивно развиваться в XX–XXI вв.

Нельзя обойти вниманием бытовую музыкальную сферу: народные инструментальные ансамбли, сопровождавшие сельские и городские праздники. Их история уходит в далекое прошлое, но функция и инструментальный тип частью сохраняется до наших дней. К ним принадлежит, например, аппенцельский *Schtrichmusik* (нем. *Schtreichmusik*): в его основе — цимбалы (хакбретт), одна или две скрипки, виолончель, позднее добавляются деревянные духовые инструменты. Вариантный инструментальный состав естественен для бытовой прикладной музыки и перекликается с барочной традицией незакрепленности инструментальных средств в ансамбле.

Английский *Консорт* (возм., от франц. concert или итал. Concerto), распространенный в последней четверти XVI–XVII веках — ансамбль из инструментов различных семейств<sup>27</sup>, далекий прототип разнотемб-

---

<sup>27</sup> Так, имеется описание (1591) консорта как ансамбля из лютни, басовой цистры (bandora), басовой виолы, цистры (citterne), сопрановой виолы и флейты. Позже

# Инструментальный состав камерных жанров в музыке XX–XXI вв.

Масштабный интонационный кризис рубежа XIX–XX и начала XX века, сложные процессы изменения музыкального языка, преобразования соотношений его элементов и в целом музыкального мышления привели к перестройке всей системы музыкальных жанров. Камерная инструментальная музыка, занимающая важнейшее место в творчестве большинства ведущих композиторов XX–XXI столетий, содержит все характерные черты этого сложного исторического периода — широко понимаемой современности. В ней нашли выражение темы и образы, характерные для переломных этапов последнего столетия, связанные со значительными событиями в истории общества, философскими и эстетическими концепциями, открытиями в науке, стадиями формирования различных музыкально-эстетических направлений: отсюда и стилевое разнообразие, сочетание «революционных» языковых новаций и эволюционных процессов. Пестрота стилей, параллельное существование различных явлений в музыкальном искусстве обусловлены сменой эстетической парадигмы, установкой на обновление языка, жанров и форм, повышение роли индивидуальных композиторских техник в целом ряде стилевых направлений XX века<sup>51</sup>. Одновременно в музыкальной культуре разных стран про-

---

<sup>51</sup> Существуют различные критерии периодизации этого масштабного и сложного исторического периода. В большинстве из них в качестве переломных этапов рассматриваются: рубеж XIX — начало XX веков, время после окончания Второй мировой войны, конец XX — начало XXI века. В книге «Теория современной композиции» (М., 2005) уточняется хронология и определяются стилевые доминанты периодов: Модерн (1900–1914), две волны Авангарда (Баухауз — 1950 — Дармштадт), Постмодерн (1986–2000). Определяющими в развитии музыкального творчества являются крупные стилевые направления, такие как неоклассицизм, экспрессионизм и др.

должается развитие «больших» стилей, наследующих и преобразующих классико-романтические традиции, принципы крупных национальных композиторских школ.

Поворот к камерным жанрам, как отмечает А. Ю. Радвилович, был связан со всей ситуацией стилевого перелома XIX–XX вв., с новым отношением к инструментальным средствам письма и жанрам: «Словно устав от глобальных идей романтизма, больших тем, форм, жанров и больших оркестров, сочинители уходят в лабораторный мир камерной музыки <...> Индивидуализация тембров и нестандартная их трактовка диктовали, в свою очередь, камерные формы как более адаптированные к инновациям»<sup>32</sup>.

Об изменении трактовки оркестровых ресурсов в музыке К. Дебюсси, намечающих тенденцию к камерности, пишет еще в 1925 г. А. Карс в «Истории оркестровки»: «Слово *tutti* едва ли уместно в такой оркестровке, как у Дебюсси, которая изъясняется шепотом, изысканно варьирующимися и тонко сливающимися тембрами <...> струнная группа подразделена на две или более партий, по пультам, на сольные партии, на группы с сурдинами и без них. <...> Деревянные духовые излагают свои мысли в тонких мелодических очертаниях, в соло, иногда в слитных группах. <...> Многое написано в особом звуковом колорите низкого регистра флейт или матовом тембре высокого регистра фагота; редко можно встретить что-нибудь похожее на сплошное гармоническое или октавное изложение всей деревянной группы. Медные часто употребляются с сурдинами. <...> Трубы [часто разбрасывают] неожиданно брызги своего колорита с сурдинами. Медная группа только на один момент во всей пьесе сверкает своим блеском и затем стихает. <...> В некоторых своих партитурах Дебюсси извлекает очень тонкие эффекты из звуков ударных инструментов»<sup>33</sup>. Примечателен вывод автора: «В качестве противовеса некоторым тенденциям к грубой, громоздкой и перегруженной звучности в оркестровке конца прошлого века, творчество Дебюсси сыграло свою роль изумительно»<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Радвилович А. Ю. Инструментарий новой музыки. С. 22–23.

<sup>33</sup> Карс А. История оркестровки / перевод с англ. Е. П. Ленивцева и В. Э. Фермана, под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1932. С. 248–249.

<sup>34</sup> Там же. С. 249.



# Тембр

М. И. Глинка, Г. Берлиоз, Р. Штраус,  
Н. А. Римский-Корсаков  
об инструментальных тембрах

Тембр в камерной инструментальной музыке XX в., как уже отмечалось, призван придать произведению характерность, индивидуальный облик, выразить стремление к неповторимости звучания.

Для того, чтобы тембр мог восприниматься как значащая, яркая характеристика музыки, он должен обладать свойством создавать яркие образные представления, фокусировать некоторую эстетическую «информацию». Тембр в музыке — сложное, многосоставное явление, включающее не только физико-акустические параметры, но и традиции воплощения через инструмент определенной системы образности.

Тембр (*timbre*) относится к одному из основных признаков звука, наряду с высотой, длительностью и громкостью. Звук понимается в современной акустике как «особый вид механических колебаний, способный вызвать слуховые ощущения»<sup>45</sup>. Понятие тембра (*timbre*) означает окраску, качество, субъективный атрибут источника звука, позволяющий выделить его из различных звуковых потоков<sup>46</sup>. Тембровые показатели звука с точки зрения их физической природы изучаются акустикой<sup>47</sup>, современное состояние которой осно-

---

<sup>45</sup> *Алдошина И., Приттс Р.* Музыкальная акустика. С. 11.

<sup>46</sup> Там же. С. 181.

<sup>47</sup> «...воспринимаемый тембр звука зависит от его спектрального состава, т.е. от расположения обертонов на частотной шкале, от соотношения их амплитуд, формы спектральной огибающей, спектрального распределения энергии по частоте и др.». Там же. С. 184.

вано на развитии и обновлении положений классической акустики Гельмгольца<sup>48</sup>.

Так, например, от состава гармоник<sup>49</sup> в звуковом спектре зависит различие тембра флейты (все четные и нечетные гармоники), кларнета (в основном нечетные гармоники), трубы (много высокочастотных гармоник): «Соответственно тембр звучания у всех этих инструментов совершенно разный: у флейты — мягкий, нежный; у кларнета — глуховатый; у трубы — яркий, резкий»<sup>50</sup>. Усиление громкости сначала ведет к большей яркости и полноте тембра, затем к искажениям «в источниках звука и слуховой системе...»<sup>51</sup>; изменение тембра в высоком и низком регистрах связаны с обеднением либо обогащением состава спектра<sup>52</sup>. Музыкальные инструменты и голос обладают «особой системой звукообразования, которая диктует свою временную структуру сигнала и динамику его изменения. Сравнение временной структуры звука у разных инструментов показывает их принципиальные различия; в частности <...> длительность всех трех частей звучания (атаки, стационарной части и спада) у всех инструментов различается по продолжительности и форме...»<sup>53</sup>. Для восприятия тембра звука определяющими являются фазы атаки и спада звука: как показывают эксперименты, «...если удалить часть временной структуры, соответствующей атаке звука, или поменять местами атаку и спад (проиграть в обратном направлении), или атаку от одного инструмента заменить на атаку от другого, то тембр данного инструмен-

---

48 Герман Людвиг Фердинанд Гельмгольц (1821–1894), немецкий ученый, автор работы «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (1863).

49 Гармоники — частичные тоны, или обертоны, образующиеся в результате колебания частей источника звука.

50 Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. С. 182.

51 Там же. С. 184.

52 «В звуках низкого регистра (например, в органе) обертоны усиливаются из-за повышенной чувствительности слуха к средним частотам, поэтому звуки низкого регистра звучат богаче, чем звуки среднего регистра, где такого усиления обертонов нет». Там же.

53 Там же.

«Так, в „ДонЖуане“ Моцарта сцена с Командором очень часто исполняется одними духовыми, между тем именно контрабасы, которые божественный Моцарт добавил к тромбонам, придадут данному месту (особенно за сценой) удивительно призрачную окраску» (**Берлиоз**, I–155)

## О тембрах деревянных духовых инструментов

«Вообще звук их лишен энергии ... на силу звука не следует особенно рассчитывать. Все духовые служат по преимуществу для колорита оркестра» (**Глинка**, 22)

«В каждом из деревянных духовых инструментов я отличаю область выразительной игры, т.е. такую, в которой данный инструмент оказывается наиболее способным ко всевозможным постепенным и внезапным оттенкам силы и напряжения звука <...> за пределами области выразительной игры инструмент скорее обладает красочностью (колоритом звука)...» (**Римский-Корсаков**, 18)

«Инструменты светлого, грудного тембра: флейта и кларнет суть наиболее подвижные; из них первое место в этом смысле занимает флейта; по богатству же и гибкости оттенков и способности к выражению первенство несомненно принадлежит кларнету, способному доводить звук до полного замирания и исчезновения» (**Римский-Корсаков**, 22)

«В регистрах крайних, низшем и высшем, тембр этих же инструментов мне представляется следующим образом:

В низком регистре

- а) Флейта. — Матовый, холодный.
- б) Гобой. — Дикий.
- с) Кларнет. — Звонящий, угрюмый.
- д) Фагот. — Грозный.

В высшем регистре

- Блестящий.
- Сухой.
- Резкий.
- Напряженный.

(**Римский-Корсаков**, 22–23)

## Флейта

«Характер звука вообще — довольно мягкий свист, без особенной силы <...> В тонах с диезами и выгодных для флейты она получает характер праздничный; в тонах с бемолями или менее выгодных она звучит тускло, принимает оттенок страдальческий. На самых низких нотах — характер мистический...» (Глинка, 22)

«...обнаруживается присущая только ей особая выразительность, способность передавать некоторые душевные состояния, которых ни один другой инструмент не мог бы у нее оспорить. Если бы, например, понадобилось придать печальному напеву характер безутешной скорби и вместе с тем смирения и покорности судьбе, слабые звуки среднего регистра флейты <...> несомненно придали бы нужный оттенок. Лишь единственный мастер, мне кажется, сумел воспользоваться этим неярким колоритом — Глюк. Когда слышишь ре-минорную арию-пантомиму в сцене Елисейских полей в „Орфее“, сразу становится ясно, что мелодию и должна была исполнять только флейта. Гобой был бы слишком детски наивным и голос его не казался бы достаточно чистым; английский рожок — слишком низок; кларнет без сомнения подходил бы больше, но некоторые звуки оказались бы слишком сильными, и ни одна из его самых мягких нот не могла бы быть доведена до слабого, как бы стертого, приглушенного звучания среднего *фа* и первого *си-бемоль* над нотоносцем, которые придают столько грусти флейте в этой тональности ре минор, где они часто встречаются...» (Берлиоз, I-284)

«Замечательный по своей мягкости эффект — дуэт двух флейт, движущихся терциями в среднем регистре в ми-бемоль или ля-бемоль мажоре — тональностях, в высшей степени благоприятствующих бархатисто-нежному звучанию инструмента» (Берлиоз, I-284)

«Тембр холодный, наиболее подходящий к мелодиям грациозного и легкомысленного характера в мажоре, и с оттенком поверхностной грусти — в миноре» (Римский-Корсаков, 22)

## Флейта пикколо

«В наше время необычайно злоупотребляют малыми флейтами, как и всеми инструментами, звук которых вызывает содрогание, пронизывает или оглушает. В пьесах веселого характера могут оказаться очень кстати звуки второй октавы <...> во всех нюансах; наиболее высокие ноты <...> превосходны (в *fortissimo*) для неистовых и потрясающих эффектов, например, в грозе или сцене дикого, адского характера» (Берлиоз, I–293)

«Всем известна дьявольская насмешка двух малых флейт в терцию в застольной песне из „Вольного стрелка“. Это одна из самых удачных оркестровых находок Вебера <...> Спонтини был первым, кому пришла мысль соединить <...> отрывистый, пронзительный вскрик малых флейт с ударом тарелок <...> Это режет и рвет мгновенно, как удар кинжала» (Берлиоз, I–297)

## Альтовая флейта

«...этот еще довольно редкий в настоящее время инструмент, сохраняя в общем характер обыкновенной флейты, имеет тембр еще более холодный и несколько стеклянный в своем среднем и высоком регистре» (Римский-Корсаков, 23)

*«Тембр звучания флейты чистый, светлый, прозрачный в среднем регистре, переходящий в резкие свистящие звуки в высоком регистре»* (Алдошина, Приттс, 226)

## Гобой

«Лучший из духовых инструментов по верности интонации и по богатству средств; переход к смычковым <...> Мягкая октава гобоя — от *a* до *a*. Выше — крик, ниже — гусь; но в особенных, редких случаях и низкие ноты гобоя могут принести свою пользу» (Глинка, 22)

# Основные тенденции в трактовке тембра композиторами XX–XXI вв.

Характерные для композиторов XX века декларации об обновлении музыкального языка и «освобождении» музыки от норм предшествующего стиля (ритмических, гармонических, тональных, структурных и др.) касаются также звука (Э. Варез: «Моей целью всегда было освободить звук»<sup>79</sup>). Тембровый аспект нового звукового материала композиций, особенно второй половины XX века, связан с введением нового инструментария (расширение группы ударных, использование этнических, старинных и электронных инструментов), нетемперированных звуков мира — города и природы (шумов), расширением трактовки инструментов «путем нетрадиционного звукоизвлечения, препарирования<sup>80</sup> и усиления»<sup>81</sup>. Возникла композиторская практика «сочинения» звука и самостоятельная теория звукового феномена, называемого «объект, звуковой объект, акустический объект, акустический материал, событие, звучность, саунд (sound), сэмпл (sample), сонор, сверхтембр и прочие»<sup>82</sup>.

Полученная такими путями тембровая палитра по акустической природе элементов (соотношению частот и амплитуд гармоник) по-прежнему, как и в музыке предшествующих эпох, состоит из тонов,

---

<sup>79</sup> Цит. по: Теория современной композиции. М., 2005. С. 50.

<sup>80</sup> «Препарирование <...> — это размещение [в инструменте] специальных приспособлений и вспомогательных предметов для изменения тембра или высоты звука. Препарирование привносит в звуковую часть тембрального спектра сонористические явления (шумы, призвуки), то есть частоты, не характерные для естественного тембра данного инструмента» // Там же. С. 56.

<sup>81</sup> Там же. С. 55. Усиление создает микрофон, выявляющий шумовые звучности и пространственную объемность звука // Там же. С. 57.

<sup>82</sup> Там же. С. 53.

звонов и шумов. В их акустически-тембровых свойствах так же, как и в музыке предшествующего столетия, сохраняется ассоциативный потенциал, например, в звуках неопределенной высоты, их тембровом колорите «хранится <...> богатая семантика магических, характерных, звукоподражательных, звукоизобразительных, ритуальных значений. Это разного рода звенящие, гремящие, свистящие, шипящие, шелестящие, шуршащие и т.п. звуки самых разных регистров всего слышимого человеческим ухом диапазона. В тембре заложены также их сонорные, пространственные свойства абстрактного звукового объекта»<sup>83</sup>. В ассоциативности тембров современных композиций в принципе нет ничего нового, достаточно напомнить приведенные ранее тембровые характеристики композиторов — классиков романтического оркестра. *Новым* в тембровой музыкальной системе XX–XXI веков является их встроенность в измененный языковой контекст, в котором для создателей нового звука его тембровые качества представляют самостоятельную эстетическую ценность.

Рассмотрим некоторые аспекты новых тембров, введенных в обиход в XX веке, опираясь на ранее цитированную работу А. Ю. Радвиловича<sup>84</sup>.

Подобно «эмансипации диссонанса», по выражению Шенберга, в тембровой системе также «эмансипируются» и широко используются те области звучания, которые традиционно считались и применялись как особые, колористические (Римский-Корсаков), и те, что рассматривались со знаком «минус» как «неэстетичные», «плохо звучащие» участки тесситуры инструментов и их звуковой потенциал. Так, границы флейтовой динамики «расширились в новой музыке от *pppp* (иногда *ppppp*) до *ffff*. Используются звуки крайне высоких регистров, возможные лишь в напряженнейшей динамике, и самые низкие ноты диапазона, при которых слышен звук расщепляющейся струи воздуха и ясно различимая вибрация большого столба воздуха» (61); аналогичны замечания автора о кларнете (70); «громогласное, почти оглушительное» звучание *frulato* бас-кларнета (71), «пережатый» оглушительно звучащий высокий регистр тубы (78).

---

<sup>83</sup> Там же. С. 55.

<sup>84</sup> Ссылки на страницы диссертации даются курсивом в скобках.

# Заключение

## От тембра к тематизму и форме

Прежде чем ответить на поставленный вопрос, уточним еще одно связанное с тембром понятие. В число факторов, создающих красочность, колористичность, композиторы XX–XXI веков включают различные составляющие: «Тембр — это не только <...> совокупность колоритов, <...> но еще и скорость, артикуляция, фразировка и многое другое» (П. Булез)<sup>86</sup>. Это утверждение, однако, не является абсолютно новым. Вспомним приведенные выше замечания композиторов-классиков романтического оркестра о предпочтительных для звучания того или иного инструмента темпах, ритме, о тембре в кантилене, тремоло, арпеджио, фигурах сопровождения и т.д. Тем не менее расширение понятия «краски», колорита требует выхода за пределы акустических свойства звука и охватывается понятием *фонизма*.

Одно из значений термина «фонизм», введенного Ю. Н. Тюлиным, как и тембр, буквально означает «окраску» звука (от греч. *Phon* — звук). Ю. Н. Холопов дает следующее определение фонизма: «характер звучания гармонического интервала, аккорда <...> самих по себе, независимо от их тонально-функционального значения <...> определяется структурой аккорда (созвучия), его интерваликой, расположением, регистром, длительностью, инструментовкой и др. факторами...»<sup>87</sup>. Из него следует, что фонизм элемента включает в себя тембр; но само понятие фонизма шире и перечисленных признаков: фонизм присущ не только одномоментной вертикали, звуковой «точке», но и ее разворачиванию во времени. Это означает, что свой характер звучания имеют не только созвучия, интервалы и аккорды, но любые

---

<sup>86</sup> Цит. по: Теория современной композиции. С. 246.

<sup>87</sup> Холопов Ю. Н. Фонизм // Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М., 1998. С. 580.



развертывающиеся во времени звукосочетания, любое воспринимаемое чувственно акустическое «вещество». В этой связи М. Манафова (со ссылкой на А. Н. Сохора) пишет о фактурном тембре, наряду с инструментальным, гармоническим и регистровым, предлагает понятие темброколорита: это «некое суммарное звучание фрагмента музыкальной ткани, объединяющее в себе различные факторы <...> такие как инструментальный состав, особенности артикуляции и звукоизвлечения, регистровое расположение созвучий и тембровых комплексов, фактурные решения <...> определяющие колорит звучания»<sup>88</sup>.

Эта закономерность — усиление суммарности звучания в связи с его тембром — в музыке XX века, еще в его последней трети была зафиксирована Е. А. Ручьевской как общая тенденция «нарастания значения зоны неотчетливого звучания, нарастания роли суммарного восприятия, что теснейшим образом связано с усилением значения тембрального мышления <...> Сюда можно отнести <...> поляризацию регистров, „нашествие“ „внетоновых“ тембров <...> что вообще приводит к „размыванию“ границы между музыкальным и немзыкальным звучанием <...> Звучание оказывается недифференцированным по звуковысотному признаку»<sup>89</sup>. Имея далеко идущие последствия для характера тематизма и формообразования, суммарность, недифференцированность яснее всего выражена в фактуре.

Многообразные новые и преобразованные традиционные (монодическая, полифоническая, гомофонная) типы фактуры в музыке XX–XXI веков<sup>90</sup> обладают различными фоническими качествами. Крайние и противоположные фактурные виды, по В. Н. Холоповой — пуантилизм и сверхмногоголосие<sup>91</sup>, из них второй (сочинения Д. Лигети,

---

<sup>88</sup> Манафова М. М. Тембр и темброколорит в современной музыкальной системе: Электронный ресурс (дата обращения 28.01.2019).

<sup>89</sup> Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Работы разных лет. Т. 1. С. 379.

<sup>90</sup> Теория фактуры в музыке последнего столетия требует специального внимания; существующие методы ее описания терминологически усложнены. Этот вопрос будет рассмотрен в последующих выпусках учебного пособия.

<sup>91</sup> Холопова В. Н. Теория музыки. Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм. СПб., 2002. С. 187.

## Рекомендуемая литература

1. *Алдошина И., Приттс Р.* Музыкальная акустика. СПб., 2011.
2. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. С дополнениями Рихарда Штрауса : в 2 т. / перевод, ред., вступит. ст. и коммент. С. П. Горчакова. М., 1972.
3. *Глинка М. И.* Заметки об инструментровке // *Глинка М. И.* Автобиография. Заметки об инструментровке / ред. С. Л. Гинзбург. Л., 1937. С. 20–33.
4. *Карс А.* История оркестровки / перевод с англ. Е. П. Ленивцева и В. Э. Фермана, под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1932.
5. *Раабен Л.* Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. Исследование. Л., 1986.
6. *Радвилович А. Ю.* Инструментарий новой музыки в камерных жанрах второй половины XX века. Saarbruecken, 2009.
7. *Римский-Корсаков Н. А.* Основы оркестровки. С партитурными образцами из собственных сочинений : в 2 т. / под ред. М. Штейнберга. М.; Л., 1946.
8. *Ручьевская Е. А.* Классическая музыкальная форма. СПб., 2004. Изд. 2-е.
9. *Ручьевская Е. А.* Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // *Работы разных лет : в 2 т. / отв. ред. В. В. Горячих. Т. 1.* СПб., 2011. С. 337–388.
10. *Ручьевская Е. А.* Цикл как жанр и форма // *Работы разных лет : в 2 т. / отв. ред. В. В. Горячих. Т. 1.* СПб., 2011. С. 456–486.
11. *Ручьевская Е. А.* Функции музыкальной темы. Л., 1977.
12. Современная камерная музыка: Тембр, жанр, форма : рабочая программа дисциплины / авт.-сост. Н. Ю. Афолина. Направление подготовки: 073201 «Искусство концертного исполнительства» (специализация 03 — Концертные струнные инструменты). СПб.: СПбГК, 2014.
13. Современная камерная музыка: Тембр, жанр, форма : учебная программа дисциплины / авт.-сост. Н. Ю. Афолина, М. А. Долгова. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Скифия-принт, 2018.
14. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М., 2005.
15. *Холопова В. Н.* Фактура // Теория музыки. Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм. СПб., 2002.
16. *Цытович В. И.* Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века / ред. В. С. Буренко. Л., 1983. С. 64–90.

Н. Ю. АФОНИНА

### **Камерная инструментальная музыка XX–XXI веков: вопросы истории и теории жанра**

Учебное пособие

Дизайн обложки: Н. Ю. Афолина

Оригинал-макет: Ю. Л. Ногарева

Подписано в печать с оригинал-макета 29.04.2019  
Формат 60 × 90 1/16. Усл. печ. л. 5. Тираж 50 экз. Заказ №  
Отпечатано в типографии ООО «Амирит»  
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У