Раев А.А.

Раскрытие выразительного потенциала симфонического оркестра в европейском музыкальном искусстве XIX века

*ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»
(Россия, Москва)*

doi: 10.18411/trnio-10-2021-38

Аннотация

В статье обобщаются результаты исследования тенденций развития русской и европейской оркестровых школ XIX века. Автором выявлены особенности оркестровки сочинений композиторов школ XIX века сквозь призму художественно-эстетических принципов данных школ, обоснована взаимосвязь характера оркестровки с фундаментальными традициями и новациями музыкального русского и европейского искусства.

Ключевые слова: искусство оркестровки, оркестровый стиль, выразительные возможности симфонического оркестра.

Abstract

The article summarizes the results of the study of the trends in the development of Russian and European orchestral schools of the XIX century. The author reveals the peculiarities of the orchestration of the compositions of composers of the schools of the XIX century through the prism of the artistic and aesthetic principles of these schools, substantiates the relationship of the nature of the orchestration with the fundamental traditions and innovations of musical Russian and European art.

Keywords: the art of orchestration, orchestral style, expressive possibilities of a symphony orchestra.

Понятие «оркестровка» получало освещение в целом ряде научных отечественных и зарубежных работ. Наиболее детальный анализ с опорой на точки зрения на сущность термина отечественных и зарубежных музыкантов, педагогов и ученых разных времен, на наш взгляд, представлен в диссертационном исследовании Л.Ф. Дунаева «Становление инструментальной музыки и ее развитие в отечественном музыкознании XX века» [2, с. 7]. С его точки зрения, оркестровка есть частный случай процесса инструментальной музыки, под которым, в свою очередь, следует понимать: «обширный комплекс художественных средств инструментальной музыки, составная часть процесса сочинения и умение композитора распорядиться средствами разных уровней, а отчасти и результат этой деятельности, изложение для оркестра или инструментального ансамбля музыки, первоначально написанной для иных исполнительских средств, предмет обучения и объект изучения» [2, с. 9]. В свете такой позиции понятием «оркестровка» Л.Ф. Дунаев предлагает создание партитуры для оркестра, предполагающей различные приемы изложения компонентов музыкального текста в партиях разных голосов, объединенных в разнообразные сочетания.

Учитывая, что в музыкознании и педагогике не существует отдельных понятий «школа оркестровки», «традиция оркестровки», мы для прояснения их дефиниций, считаем возможным экстраполировать выводы научных исследований Д.И. Варламова и Е.С. Виноградовой, посвященных поиску дефиниций и дифференциации понятий «исполнительская школа» и исполнительская традиция». Так, на основании сравнения практик употребления обоих понятий и точек зрения на их содержание отечественных и зарубежных ученых оба исследователя приходят к выводу, что исполнительской школой следует считать: «систему художественных, музыкально-эстетических, исполнительских принципов и порождаемых ими методов работы, сформированную субъектом с высокой способностью к персонализации, передаваемая посредством преемственности при непосредственном взаимодействии учителя и ученика в процессе обучения» [1, с. 1411].

Субъектом с высокой способностью к персонализации является лидер, определяющий основные параметры и компоненты системы. Исполнительская же традиция, по мнению, исследователей, отличается от школы механизмом преемственности, предполагающим в ее случае передачу знаний и опыта вне системных связей. Соответственно, учитывая все вышесказанное, предложим считать школой оркестровки систему художественных и музыкально-эстетических принципов, определяющих тот или иной способ конструирования партитуры как музыкального текста, воплощаемого в исполнительском процессе различными сочетаниями оркестровых голосов.

Развитие школ оркестровки в Европе и России в XIX столетии было обусловлено целым рядом фундаментальных социокультурных тенденций, причины которых до сих пор являются предметом научного диспута в философии, истории, социологии и т.д. Нам же важно выделить, что важнейшими из этих тенденций являлись: усиление частной инициативы в музыкальном искусстве, обусловившей еще большее возрастание значимости индивидуальности в музыкотворчестве; стандартизация и завершение формирования состава симфонического оркестра в сфере концертного и оперного исполнительства; интенсификация Научно-технической революции, открывшей возможности к стремительной органоэволюции инструментов симфонического оркестра (прежде всего, духовых), стремительно расширившей их выразительные возможности.

Говоря о последствиях Научной технической революции для симфонического оркестра и Д.Р. Рогаль-Левицкий, и А. Карс, прежде всего, отмечают тот грандиозный «скачок», который, в результате претерпело исполнительство на духовых инструментах. «На заре возникновения оркестра и первых шагов в его дальнейшем развитии вплоть до середины XIX столетия «медь» была далеко не столь совершенно развитой, какой она стала после изобретения «вентильного механизма», превратившего ее из натуральной в хроматическую. Благодаря этому замечательному преобразованию, возникшему около 1811 г., роль медных духовых инструментов не только значительно возросла, но и они заняли то выдающееся положение, которое они, собственно, по праву занимать» [4, с. 134]. Последнее высказывание Д.Р. Рогалья-Левицкого нам кажется чересчур сильным. Действительно уже в творчестве композиторов XVIII столетия постепенно намечается тенденция к «утяжелению» состава оркестров (как оперных, так и концертных) голосами медных духовых. Однако подавляющее большинство из них не имело, и не могло иметь представлений об их выразительном потенциале, после усовершенствования конструкции.

Заслуживает внимания подход к описанию оркестровых стилей того времени, предложенный Адамом Карсом. Рассуждая о стилях того времени, он практически полностью исключает из его фактор национальных музыкальных традиций. Так, например, А. Карс предлагает выделять две группы композиторов, расцвет симфонического творчества одной пришелся на первую четверть XIX столетия, а другая – на вторую. При этом, в первую группу А. Карсом зачисляются Керубини, Спонтини, Россини, Мюгель и Буальде, в то время как во вторую попадают Ф. Шуберт, К.М. Вебер, Л. Бетховен. А. Карс пишет: «Как в последней части XVIII столетия, так и в течение большей части XIX века продолжалось различие между оркестровкой оперных и концертных сочинений. Например, оркестровка опер Россини и симфоний Шуберта кажется противоположными полюсами. С другой стороны, музыкальный материал и владение техникой названных композиторов значительно отличаются друг от друга. Также велика пропасть между творчеством и музыкальной одаренностью Бетховена и Буальде, но радиус их оркестрового горизонта в действительности не так уж различен» [3, с. 177].

Данное высказывание А. Карса нуждается в пояснении. Речь здесь идет о том, что, несмотря на различие в подходах к пониманию выразительного потенциала симфонического оркестра в творчестве разных композиторов [5, с. 31], являвшихся уже по сути своей деятелями, основателями собственных школ, над ними над всеми довлела некая наднациональная парадигма, обуславливавшая незыблемые (пока еще) правила распределения музыкального текста по голосам оркестра. Например, постоянное удвоение

партий, позволявшее достичь сбалансированности звучания музыкального коллектива, или же чрезвычайно ограниченное (с той же целью) применение духовых инструментов.

Именно поэтому, с нашей точки зрения в полной мере революционной в плане развития европейски школ оркестровки следует считать вторую четверть XIX столетия, когда постепенно стала трансформироваться сама концепция симфонического оркестра – от коллектива, дающего слаженное, сбалансированное (вне зависимости от характера эпизода) звучания к коллективу, в котором каждый голос, вплоть до самого наименее употребляемого, внезапно может начать реализовывать любую функцию, в том числе и сольную.

1. Варламов Д.И., Виноградова Е.С. Теоретические и методологические основы исследования исполнительской школы в музыкальном искусстве // *Фундаментальные исследования*. 2013. № 11-7. С. 1407-1411.
2. Дунаев Л.Ф. Становление инструментальной науки и ее развитие в отечественном музыкознании XX века : дисс. доктора искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2000. 357 с.
3. Карс А. История оркестровки / Под ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа; [Предисл. Н. Корндорфа]. М.: Музыка, 1990. 302 с.
4. Рогаль-Левицкий Д.Р. Беседы об оркестре. М.: Музгиз, 1961. 288 с.
5. Ярошевский С.А., Зайцева, М.Л. Значение творчества Теобальда Бёма в истории развития жанра инструментального концерта // *Colloquium-journal*. 2018. № 11-4 (22). С. 31-32.

Трегулова Н.П.

Роль музыки периода Великой Отечественной войны в духовной жизни России

*ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва»
(Россия, Саранск)*

doi: 10.18411/trnio-10-2021-39

Аннотация

Автор статьи рассматривает песенное наследие Великой Отечественной войны как феномен отечественной музыкальной культуры XX века. Музыкальные произведения, посвященные тяжелой кровопролитной войне, суровым испытаниям и воле к победе, служили духовной опорой людям в годы Великой Отечественной войны. Они вдохновляли на подвиг ради своей Родины, обращались к патриотическим чувствам, призывали к полной самоотдаче в борьбе за свободу.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, военные песни, духовная жизнь, композитор, мужество, музыка в военные годы, музыкальная культура, музыкальные произведения, патриотизм.

Abstract

The author of the article considers the song legacy of the great Patriotic war as a phenomenon of Russian musical culture of the XX century. Musical works dedicated to the hard and bloody war, severe trials and the will to win served as a spiritual support for people during the great Patriotic war. They inspired the heroism for the sake of their homeland, appealed to Patriotic feelings, and called for complete dedication in the fight for freedom.

Keywords: Great Patriotic war, military songs, spiritual life, composer, courage.

В период Великой Отечественной войны, с 1941 по 1945 год, музыка стала особенно важной частью духовной жизни российского общества. Один из главных героев известного фильма «В бой идут одни старики», снятого уже после окончания войны, выразил роль музыки в военные годы очень меткой фразой: «Кто сказал, что нужно бросить песни на войне? После боя сердце просит музыки вдвойне!» Песни военной тематики и различные произведения классических жанров, написанные в тяжелейший для нашей страны период,